

Fred Bérence

renașterea italiană



Editura Meridiane

FRED BERENCE

RENAȘTEREA ITALIANĂ

Vol. II

Traducere de MARIA CARPOV

Arte și civilizații. 022

EDITURA MERIDIANE

București, 1969

Fred Berence

LA RENAISSANCE ITALIENNE

© by B. Arthaud, 1966

Pe coperta: SANDRO BOTTICELLI:

Nașterea lui Christos (fragment)

National Gallery, Londra

Diapozitiv color: Preiss & Co. Kunstverlag, Ismaning

IL CINQUECENTO

TOAMNA RENAȘTERII

O, dragul meu Pan, și voi divinități ale acestor locuri, dăruiți-mi frumusețea interioară și faceți ca întreagă înfățișarea mea să fie în armonie cu ceea ce port în suflet.

PLATON, sfârșitul lui Fedon

LUI RENE LALOU

I. PAPALITATEA RENAȘTERII 1. PRIVIRE ASUPRA RENAȘTERII TÎRZII

Cinquencento-ul | este istoria unei generații care se dezvoltă

între dictatura lui Savonarola și jefuirea Romei. Cîțiva artiști mari, Leonardo da Vinci, Bramante, Michelangelo, Rafael, Andrea del Sarto îi dau o strălucire neobișnuită, dar operele lor, să nu uităm aceasta, sînt roadele minunate ale Treoento-ului și ale Quattrocento-ului.

De fapt, numai Rafael și Andrea del Sarto sînt copiii secolului, numai ei ating acele culmi pe care cel mai mic pas greșit devine periculos pentru artist și numai ei dețin acea plenitudine, acea manieră largă și liberă, care se numește marele stil: stăpînirea absolută a formei spiritualizate. Și tot numai ei au înțeles lecția lui Leonardo. L-au văzut la Florența, la începutul secolului, au asistat la bătălia cartoanelor care-l opunea lui Michelangelo. Au înțeles sensul adînc al luptei și, în forul lor interior, au ales, s-au pronunțat pentru Olimpian împotriva Titanului. Rafael se va servi de chipul lui pentru a-l slăvi pe Platon în *Școala din Atena*, iar Andrea del Sarto nu va șovăi să-l urmeze în Franța.

Leonardo da Vinci și Bramante, care pe atunci aveau vreo cincizeci de ani, își încununează frămîntata lor carieră prin două capodopere: *Sfînta Ana* și catedrala Sfîntul Petru, amîndouă neterminate. Leonardo își va sfîrși zilele în exilul trist și poleit de la Amboise; Bramante la curtea a doi pontifi care îl vor copleși cu onoruri. Cît despre Michelangelo, cel mai puțin florentin dintre florentini, frescele pe care le pictează în Capela Sixtină, la interval de douăzeci de ani, îl consacră drept părinte al stilului baroc, creat de Fra Bartolomeo. Frații Sangallo prelungesc în mod strălucit, prin construcțiile lor, ritmul melodic al Quattrocento-ului, dar noii arhitecți îi vor imita pe Bramante și pe Michelangelo.

De la întoarcerea papilor în capitala lor, Roma devenise o colonie artistică a Florenței, în mult mai mare măsură decît Mantova și Urbino. Renașterea romană este aproape în întregime opera toscanilor Nicolae al V-lea, Pius al II-lea, Leon al X-lea și Clement al VH-lea. Doi gemovezi, Sixt al IV-lea și nepotul său Iuliu al II-lea, încearcă să rivalizeze cu toscanii, dar pentru ei arta este mai curînd

un instrument al puterii decît o necesitate spirituală. „Să pun o carte sau o sabie în mîinile Sanctității Voastre?” îl întreabă Michelangelo pe Iuliu al II-lea cînd îi face statuia la Bologna. „Pune o spadă, eu nu sînt un învățat⁴⁴, răspunde papa. Și totuși, Iuliu al II-lea avea, în materie de artă, o Calitate care înlocuiește foarte bine intuiția sau învățătura, simțul măreției.

În mod destul de curios, Roma, ale cărei bazilici, cu extraordinarele lor mozaicuri, ar fi trebuit să dea naștere unei școli originale de arhitecți și de pictori, n-a dat nici un mare artist, în afară de misteriosul Cavallini, și acesta influențat de arta bizantină.

De la Giotto încoace, aproape toți florentinii cu renume lucraseră la Roma, dar atmosfera romană nu pare să-i fi stimulat pe florentini; cînd terminau ludrul se grăbeau să se întoarcă la Florența. Numai frații Pollaiuolo se obișnuiseră în cetatea eternă și au făcut carieră aici.

Totuși, după moartea lui Lorenzo Magnificul, mai mulți artiști, văzînd că Savonarola voia 8

să impună artei reguli în același spirit îngust ca cele impuse vieții private a cetățenilor, părăsesc Florența. Alexandru al VI-lea și marele său rival, cardinalul Giuliano della Rovere, au știut să le găsească ocupații pe măsura lor. În afara operelor compatrioților lor, pictorii găseau la Roma frescele lui Piero della Francesoa, Melozzo da Forli, Mantegna și Signorelli, picturi care au avut o mare înrîurire asupra lui Michelangelo și Rafaelîn sfîrșit, începînd cu Nicolae al V-lea, care asistase la Florența la conferințele lui Gemistos Plethon și ale lui Bessarion despre platonism curtea pontificală îi primea pe umaniști, le da funcțiile cele mai importante. Cu Leon al X-lea, platonismul creștin al lui Marsilio Ficino se instalează la Vatican, unde Rafael pictase deja *Școala din Atena* și *Triumful creștinismului*.

2. DIGRESIUNE NECESARĂ

Cu luminile adevăratei științe trebuie să luptăm împotriva greșelilor celei false.

GRIGORE AL IX-LEA

Istoria papilor, și așa destul de încurcată din pricina dublului lor rol, de pontifi și regi, se complică și mai mult prin atitudinea subiectivă a celor care-i judecă. Se pare că în fața tronului pontifical oamenii își pierd simțul obiectivității. Ca întotdeauna, numai ambasadorii venețieni și florentini își păstrează perspicacitatea care caracterizează rapoartele lor.

Și cu toate acestea, în conflictele politice dintre regele Romei și republicile Veneția și Florența, acești ambasadori își pierd ceva din 9 neclintita lor nepărtinire.

Cît despre istorici, subiectivitatea îi împinge adesea să dea verdicte ciudate. Chiar cînd sînt de foarte bună credință, un paravan moral se ridică, aproape întotdeauna, între ei și Sfîntul Scaun. Or, știm bine cît de mult se schimbă morala o dată cu moda. Sînt rari aceia care respectă morala Antigonei și se supun acelor legi care nu sînt scrise sau acelora din Predica de pe Munte.

Un Pierre Darnien, atît de scump lui Dante, condamna civilizația bizantină fiindcă bizantinii mîncau cu furculița în timp ce occidentalii mîncau cu degetele. Luther la Roma, sub pontificatul lui iuliu al II-lea, nu va gîndi altfel. Lipsit de simț artistic, orbit de prejudecăți naționale, el este incapabil să vadă importanța mărețelor evenimente care se desfășoară sub ochii săi: Bramante lucrează la ridicarea unei noi biserici Sfîntul Petru, Rafael celebrează căsătoria cerului și a pămîntului în Camera Semnăturii, Michelangelo creează Coloșii dureroși în Capela Sixtină, Sodoma pictează în vila Farnesina căsătoria lui Alexandru cu Roxana care slăvește puritatea dragostei terestre. De pretutindeni, învățați, artiști, lingviști veneau la Roma. Evoluție caracteristică, aceleași fapte oare Bau împins pe Luther la revoltă, l-au dus pe apărătorul lui, nordicul Erasmus din Rotterdam, să treacă, mai tîrziu, definitiv de partea bisericii.

Pentru fanatic, cuvîntul civilizație este lipsit de sens, iar pentru neitalian, Roma, începînd cu Cezar și Germanicus, este dușmanul ereditar. În sfîrșit, naționalismul, slugă devotată a suveranilor,

năzuiește să înlocuiască pretutindeni creștinătatea. Biserica galicană, biserica spaniolă, biserica anglicană, biserica germanică, bine sprijinite de către monarhi puternici, își vor manifesta pe față ostilitatea față de Roma. Istoricii vor adopta adesea un punct de vedere potrivit tradiției țării lor.

Bietul cititor, care caută în mod cinstit să se instruiască, cum să nu regrete că s-a io rătăcit în pădurea întunecată a istoriei pontificale, când îi vede înălțați în slăvi pe niște papi care au introdus, întărit sau răspândit Inchiziția, această plagă a creștinismului, și, în schimb, huliți, înjosiți, defăimați în mod mîrsav, pe alți papi toleranți, drepți și generoși? Se ajunge în felul acesta la faptul absurd că în aprecierile lor unii istorici catolici se alătură unor istorici protestanți sau unor atei notorii. Mai rău decît atît, unii se fac avocații Inchiziției, dorită, cerută de principii laici și aplicată, adesea, chiar împotriva voinței Vaticanului.

În toate istoriile lumii, catolice, protestante sau atee, citim că nobilul Bonifaciu al VIII-lea, acest precursor al Renașterii, a murit de turbare, că tolerantul Alexandru al VI-lea a necinstit biserica, că binevoitorul Leon al X-lea a instalat păgînismul la Roma. Or, Bonifaciu al VIII-lea, care cere locuitorilor d! în Araagni să-și ierte unii altora greșelile, așa cum îi iartă el pe dușmanii săi, precizase adevăratul motiv al unei atît de mari animozități: „Laicul este dușmanul de moarte al preotului, întreaga istorie ne-o dovedește⁴⁴. Alexandru al VI-lea trimite comisii în Spania pentru a pune frîu Inchiziției pe care înaintașul său, Sixt al IV-lea, avusese slăbiciunea și imprudența s-o dea în mîinile lui Ferdinand și a Isabellei, dă adăpost, la Roma, evreilor și marranilor persecutați, declară cu semeție ambasadorilor Spaniei și ai Portugaliei, care îndrăzniseră să-i reproșeze îngăduința sa, că dacă majestațile lor și-ar face datoria de creștini, el n-ar fi obligat să dea azil victimelor lor (1). „Dumnezeu, adăuga el, nu vrea moartea păcătosului, ci ca el să trăiască și să se căiască.⁴⁴ îl destituie pe Torquemada, ascultă plîngerile celor din Vaudois, din Alpi, hărțuiți de arhiepiscopul din

Embrun, poruncește revizuirea procedurii și acordă cardinalului de Amboise, atotputernicul ministru al lui Ludovic al XII-lea, împuternicirea de a-i lăsa pe cei învinuiți după anchetă (2). Leon al X-lea urmează aceeași cale. Pentru el, ca și pentru Nicolae al V-lea, Pius al II-lea și Alexandru al VI-lea, ideea de toleranță era strâns legată de ideea de creștinism. Visează să facă din Roma un nou Ierusalim, o cetate unde va domni dreptatea, arta și științele.

Leon al X-lea credea că religia creștină, eveniment cosmic, nu este religia unui popor sau a unui continent, ci că înscăunarea ei a fost pregătită de toate religiile și filozofiile anterioare.

Astfel văzute lucrurile, nu ne mai pasă dacă viața particulară a unor papi nu a fost ireproșabilă, de vreme ce activitatea lor publică a fost creștinească și binefăcătoare. Să nu uităm însă că aceea a lui Nicolae al V-lea, Pius al II-lea, Leon al X-lea și a lui Clement al VII-lea poartă pecetea unei adinei demnități. Când împărații germani, regii Franței, ai Angliei și ai Spaniei denunță viciile, adevărate sau închipuite, ale papilor, când îi tratează de simoniaci, de sodomiți și eretici, o fac fiindcă, pe de o parte, îl urăsc pe regele Romei, dar mai mult încă pe papă, care se opune strădaniilor lor de a întuneca conștiința supușilor lor.

Dintotdeauna italienii își bătuseră joc pe față de slăbiciunile călugărilor. Este de ajuns să-i citim pe Dante, Petrarca și Boccaccio pentru a ne încredința de aceasta. Dacă în loc să se caute, cu atîta răutate, dovezile unei înjosiri religioase, s-ar scrie istoria sfinților preoți, a prelaților cultivați și binevoitori din timpul Renașterii, s-ar afla că aceștia sînt foarte numeroși. Papii, un Bonifaciu al VIII-lea, un Pius al II-lea, un Leon al X-lea mai ales, se sileau să ridice nivelul clerului. Din nefericire, în această luptă între spirit și cele scrise, însăși biserica nu era unită iar regii au profitat de această neînțelegere pentru a-și impune propria intoleranță prin forța armelor.

Suveranii europeni, fie că se cheamă Francisc I, Henric al VIII-lea sau Carol Quintul, chiar cînd se luptă între ei, sînt uniți

printr-un 12

sentiment comun: frica de a vedea spiritul trezindu-se în capetele supușilor lor. Vaticanul era socotit de toți monarhii ca fortăreața primejdioasă de unde venea Spiritul. Așadar Renașterea se va sfârși printr-un nou Anagni: jefuirea Romei.

3. PAPII PROTECTORI AI RENAȘTERII NICOLAE AL V-LEA ȘI PIUS AL II-LEA

Șef al creștinătății, papa s-a bucurat mult timp de un nemărginit prestigiu pe care persecuțiile repetate ale împăraților germani și ale regilor Franței n-au făcut decât să-l întărească. În ciuda evenimentelor, ideea unui papă ai cărui locțiitori erau regii și prinții dăinuie. Nu se uitase încă timpul în care călugării și preoții deșteleniseră pământurile nelucrate, ridicaseră ziduri de apărare, păstrasera în mănăstiri manuscrisele Antichității, ridicaseră biserici unde creștinul, oricare ar fi fost originea lui, era frate cu creștinul.

Din nefericire, papii nu erau stăpâni absoluți pe statele lor. Ca pretutindeni în Europa, marii feudali se revoltau tot timpul împotriva autorității lor. Monstruosul atentat de la Anagni a dat o lovitură cumplită vicarului lui Cristos și a nimicit aproape puterea suveranului Statelor Pontificale. În timpul șederii silite la Avignon, guvernatori, aventurieri, condotieri puseseră stăpânire pe teritoriile bisericii și când, după șaptezeci de ani, papa s-a întors la Roma, s-a văzut despuiat de cea mai mare parte din orașele sale importante unde niște tirani mărunți întemeiaseră dinastii.

La Roma, vasalii cei mari se războiau crâncen între ei, nu se înțelegeau între ei decât pentru a lupta împotriva autorității Sfântului 13 Părinte și se aliau cu dușmanii lui, împărați, regi ai Franței sau ai Neapolului. Papii îi era greu să apere primatul spiritului atîta vreme cît el era silit, pentru a se pune la adăpost pe sine, să se refugieze în citadela sa, fostul mausoleu al împăratului Adrian, devenit fortul Sant' Angelo.

Nicolae al V-lea este unul din oamenii cei mai universali care au urcat pe tronul pontifical. Din nefericire, domnia sa a fost scurtă, ca

toate domniile marilor pontifi din Renaștere.

Opt ani, din 1447 pînă în 1455.

Pontificatul său inaugurează cei optzeci de ani (1447—1527) care au schimbat Roma creștină în capitală artistică și spirituală, a cărei strălucire durează și astăzi. Născut la Sarzana, la granițele Toscanei, Tommaso Parentucelli își petrece tinerețea la Florența unde studiază cu rîvnă. Rînd pe rînd este preceptor al oopiilor lui Rinaldo degli Albizzi și ai lui Palia Strozzi, amîndoi dușmani ai Medicilor, ceea ce nu-l împiedică să fie în cele mai bune relații cu Cosimo de Medici. în casa lui Palia Strozzi, avusese ocazia să cunoască profesori de filozofie greacă; dar marele eveniment din tinerețea sa a fost conciliul din Florența care i-a îngăduit să asculte cursurile lui Gemisthos Plethon și ale lui Bessarion. După conversiunea sa la catolicismul roman, Bessarion a devenit prietenul, confidentul, sfetnicul său.

Tommaso cunoscuse vremuri grele, și, pentru a putea trăi, copiase manuscrise pentru vestitul librar Vespasiano da Bisticci. Cosimo de Medici care-și „folosea bogăția în modul cel mai mărinimos” (3), i-a procurat, ou discreția lui obișnuită, mijloacele de existență. Pentru a-i dovedi recunoștința sa, Nicolae al V-lea va încredința băncii Medici averea bisericii din Florența. Alături de Cosimo și de Lorenzo Magnificul, el este unul din personajele oare au stîrnit cele mai mari devotamente, admirația cea mai desăvîrșită. în ciuda prieteniei sale cu Medicii, el îl ocrotește pe fostul său stăpîn, umanistul Palia Strozzi, alungat din Florența, n

Pe vremea cînd era tînăr, nu se temuse să se îndatoreze pentru a cumpăra cărți și manuscrise; ajuns papă, întemeiază vestita bibliotecă a Vaticanului. Cu ajutorul florentinilor Alberti și Bemardo Rossellino, mîna dreaptă a lui Alberti, visează să facă din Roma, asemenea Florenței, un loc de concentrare a poeților, savanților, filozofilor, artiștilor și, bineînțeles, al teologilor.

Autoritatea bisericii, spunea el, se impune celor „care au învățat prin studierea scrierilor originea și dezvoltarea ei”. Dar mulțimea

celor mărunți dorește să fie „mișcată de lucruri frumoase”, acele lucruri frumoase care înalță sufletul celor mari.

A început planul măreț de a fonda o nouă cetate pontificală, despărțită de Roma, Vaticanul. Pînă atunci, palatul Lateran era reședința oficială a papilor. Vaticanul, locul pe care fusese răstignit Sfîntul Petru, nu avea decît o reședință provizorie. Această nouă cetate, simbol al timpurilor noi, va cuprinde un palat pontifical, o nouă biserică Sfîntul Petru, noi cancelarii și, pentru ca regele Romei să nu mai fie silit să fugă pentru a scăpa de cursele întinse de marii feudali sprijiniți de străinătate, Vaticanul va fi înconjurat de ziduri inexpugnabile (4).

E greu să cunoaștem întinderea construcțiilor la care s-a pornit atunci, deoarece ele au dispărut în urma amenajărilor ulterioare. Nicolae al V-lea a început reparațiile cele mai urgente, poduri, apeducte, fîntîni, bazilici părăsite în timpul șederii papilor la Avignon. În 1450, a sărbătorit reunificarea bisericii prin jubileu. Antipapa, Felix al V-lea, supunîndu-se, el i-a lăsat rangul de cardinal și i-a reabilitat pe dizidenții conciliului din Basel.

Două clădiri începute sub pontificatul său, palatul Veneției și Cancelaria, inaugurează stilul Renașterii și au rămas, pînă astăzi, printre cele mai frumoase din Roma. Cancelaria pare să fie de aceeași inspirație ca palatul Rucellai din Florența, somptuoasele arcade din curtea ei îl evocă pe Brunelleschi cu un simț al grandiosului care-l anunță pe Bramante. Aceste două palate par să fie rezultatul colaborării dintre Albetri și Rucsellino, însă palatul Veneției a fost terminat către sfîrșitul secolului de către Giacomo da Pietrasanta.

Pe patul de moarte, Nicolae al V-lea a cerut cardinalilor să-i continue opera: „Nu din trufie, nici din dragoste pentru strălucire, nici dintr-o dorință deșartă de glorie, pentru a-mi face numele nemuritor, am început construirea tuturor acestor palate, ci pentru a contribui la gloria Sfîntului Scaun apostolic în ochii creștinătății și pentru ca pe viitor papii să nu mai fie asediați, alungați din

reședința lor, sau luați în captivitate⁴⁴.

Urmașul său, Calixt al II-lea, primul Borgia, aproape octogenar, născut având un gând în timpul pontificatului său de trei ani: să facă o cruciadă pentru a recuceri Constantinopolul de la turci.

Pius al II-lea, vestit umanist, diplomat priceput, încă de pe când era cardinal răspunsese plîngerilor germanilor, care cereau desființarea ananelor¹, declară în d. că sărăcirea Germaniei se datora luxului marilor prelați germani și nu Curiei. „Sînt departe de a pretinde, spunea el, că nu se comit abuzuri la curtea de la Roma. În afară de faptul că papii sînt oameni, și, ca atare, supuși unor slăbiciuni, există în jurul lor oameni lacomi și intriganți; dacă aceasta este situația, cum s-ar putea evita ca beneficiile să nu fie date pe bani? În orice palat veți găsi lucruri necurate. Curtea din Roma, vă rog s-o credeți, este, dintre toate curțile din Europa, aceea care prezintă cele mai puține nereguli. Vă plîngeți că vă cere bani... dar ar fi oare drept ca numai Italia să procure cele necesare mamei tuturor bisericilor?” (5).

A încercat zadarnic să unească Europa împotriva lui Mahomed al II-lea și la Congresul de la Mantova, părăsit de suveranii convocați, a rostit o cuvîntare mișcătoare:

„Regina Orientului a văzut, între zidurile sale, măcelărirea urmașului lui Constantin și a poporului său, profanarea templelor Domnului, minunatul monument ridicat de Justinian mînjit de cultul spurcat al lui Mahomed. Au distrus chipul Maicii Mîntuitorului și pe cele ale sfinților, au răsturnat altarele, au dat la porci relicvele Martirilor, au ucis preoții, au siluit femeile, fetele și chiar fecioarele consacrate Domnului, au sugrumat pe mai marii orașului în fața sultanului ce se ospăta, au tîrî-t în mod josnic în tabăra lor, au batjocorit, au împrôșcat cu noroi și au scuipat, icoana Mîntuitorului răstignit strigînd: Iată-l pe Dumnezeuul creștinilor!

1 Taxă percepută de Sf. Scaun de la orice nou titular al vreunui beneficiu ecleziastic, (tn.r.)

Toate acestea s-au petrecut sub ochii noștri. Iar noi ce facem? Stăm cufundați într-un somn adine. Ba nu, mă înșel, noi ne războim între noi și-i lăsăm pe turci liberi să facă ce vor”.

După Calixt al III-lea, Pius al II-lea, renunțând la construcția cetății Vaticanului, concepe un proiect de mai mică amploare, dar unul din cele mai originale din Renaștere. Va întemeia un oraș nou care va purta numele său, Pienza, și pentru aceasta alege locul său de naștere, Corsignano. Execuția proiectului o încredințează arhitectului lux Nicolae al V-lea, Bemardo Rossellino. Trebuie să se fi gândit la aceasta în timpul numeroaselor sale călătorii, căci, de cum se urcă pe tronul pontifical, începe cu hotărâre lucrările. În patru ani, clădirile principale sînt terminate. În jurul pieței se află domul, noua episcopie, palatul Piceolomini și alte palate. Această piață rămîne una din cele mai pure din Quattrocento și una din cele mai puțin cunoscute.

Pius al II-lea, ca și dinastia Medici, Federigo di Montefeltro și Nicolae al V-lea, pare a fi 17 fost înzestrat pentru arhitectură; el sugerează planurile și dorește ca domul să aibă trei nave de aceeași înălțime așa cum văzuse el o biserică în Austria (6).

Mai târziu, pe pereții Domului din Siena, Pinturricchio va povesti isprăvile și călătoriile sale, le va schimba în povești picturale cai zîne.

4. DUȘMANII RENAȘTERII. PAUL AL II-LEA ȘI CARDINALUL DE CORNETO

În ciuda liberalismului lor, Nicolae al V-lea și Pius al II-lea au fost siliți să pedepsească pe cei ce unelteau împotriva persoanei lor și a bisericii. Doi urmași întîrziați ai lui Rienzi, Porcaro sub Nicolae al V-lea și Tiburzio sub Pius al II-lea, au încercat să proclame Republica Romană, propovăduită de umaniști. Încercările lor au diat greș, în mod jalnic, și cei doi papi nici nu s-au gândit să facă vreo legătură între umanism și aceste porniri fanatice (7).

În schimb, cardinalul Barbo care i-a urmat în 1464 lui Pius al II-lea, sub numele de Paul al II-lea, socotea că umanismul era

focarul ideilor subversive. Venețian, nepot al lui Eugen al IV-lea, el nu era măreț, ci semeț. A pus să i se făurească tiara cea mai prețioasă care se văzuse pînă atunci, a mărit veniturile cardinalilor, i-a îmbrăcat în roșu, a părăsit Vaticanul mutîndu-se în palatul Veneției, l-a umplut cu mobile rare, medalii, camee și pentru a-și ridica biserica sa, San Marco, a dilstrus Coliseul. Cînd umaniștii au protestat, el a desființat Academia romană și Colegiul abreviat orilor². Aceasta însemna a-i lipsi de mijloacele de existență și a nu le da putința să se întrunească.

Cînd s-au plîns, fastuosul pontif i-a acuzat că urzesc un complot, i-a închis și chiar i-a schingiuit. După aceea, i-a silit să-i ceară iertare și, mărinimos, i-a pus în libertate. Apoi, cum Platina i se părea încă îndărătnic, a poruncit din nou să fie arestat. A fost nevoie de intervenția îndrăzneată a cardinalului Gonzaga, cel pe care l-a pictat Mantegna în frescele ditn Mantova, pentru a-l scăpa de la moarte. Platina, împreună cu Pomponius Laetus și cu grecul Argyropoulos, unul din umaniștii cei mai dezinteresați din acea vreme, s-a răzbunat descriindu-l pe Paul al II-lea în *Viețile papilor* ca pe un barbar. În zadar va termina Paul al II-lea cu mult fast palatul Veneției, el a rămas acel rege al Romei care a cutezat să spună: „Dacă Dumnezeu îmi va ajuta să trăiesc, voi avea grijă de două lucruri: să interzic povestirile și poeziile prostești, deoarece în ele mișună ereziile și blestemele, și să interzic practica astrologiei, izvor al <a>fîtor erori⁴⁴ (8).

Voia, adică, să interzică studiul istoriei, pe acela al literaturii și pe cel al astronomiei, așa cum va face Savonarola mai tîrziu. Ne putem închipui starea de spirit a umaniștilor, pe care Nicolae al V-lea și Plus al II-lea îi trataseră ca pe niște frați. Alberti însuși, pierzîndu-și funcția de abreviator, a părăsit Roma spre marea

2 Abreviatorii erau clerici care lucrau în cancelaria papală și erau însărcinați cu redactarea, sub formă prescurtată, a cererilor adresate papii. Au fost suprimați în 1908. (n.tr.) 18

bucurie a familiilor Gonzaga și Medici, care l-au primit cu brațele deschise.

Din păcate* Paul al II-lea nu este o excepție. În marea luptă dintre spiritul spartan și cel atenian, care va dura cât lumea, el avea mulți aliați.

Unul dintre cei mai iluștri, alături de Savonarola, a fost cardinalul Adrian de Corneto. Într-un tratat *Despre adevărata filozofie*, apărut la Bologna în 1507, el declara cu semeție că „păcatul tuturor filozofilor este lipsa de umilință, această virtute divină relevată de Cristos... Nu folosește la nimic să cunoști adevărurile geometriei, ale aritmeticii, ale muzicii;

19 geometria și astrologia (9) nu sînt calea spre o mîntuire; ele duc la păcat și îndepărtează de Dumnezeu. Operele poezilor, înțelepciunea lumii, podoabele retoricii sînt o hrană drăcească, ele încîntă urechile, ademenesc inima, dar nu satură sufletul însetat de adevăr. Platon, Aristotel, epicurieni și stoici sînt osîndiți la infern ca și demonul, filozofii sînt strămoșii ereticilor

Autorul acestor rînduri, încă și astăzi foarte prețuit de unii istorici admiratori ai lui Savonarola și Caraffa, era învinuit de a-i fi otrăvit pe Alexandru al VI-lea și pe Cezar Borgia, cu ocazia vestitului banchet dat de el. În mod obiectiv, niciodată n-a putut fi absolvit de această învinuire, reluată împotriva lui de Leon al X-lea și chiar de Henric al VIII-lea. Sub Iuliu al II-lea, eil a devenit membru al Conciliului din Pisa, organizat de Ludovic al XII-lea pentru a-l demite pe papă. Leon al X-lea, la venirea sa pe tronul pontifical, l-a reabilitat. Dar aceasta nu l-a împiedicat să facă parte din complotul cardinalilor Petrucci și Riario, care voiau să-l asasineze pe Suveranul Pontif. Leon al X-lea i-a luat cardinalatul (10).

5. SIXT AL IV-LEA ȘI INQCENȚIU AL VIII-LEA, REGI AI ROMEI

Sub influența familiei sale, dornică să conducă, să tragă foloase, să facă veșnică atotputernicia trecătoare pe -care le-o da domnia

papii, Sixt al IV-lea a hotărât să pună capăt anarhiei provocată de marii feudali. Fără să-i pese cîtuși de puțin de protestele stimate de purtarea sa, a fost un prinț cu totul pămîntesc și, pentru a obține banii necesari îndeplinirii planu²⁰

rilor sale, a introdus simonia cea mai scandaloasă care s-a văzut vreodată. Totul se da pe bani, de la demnitatea de cardinal pînă la cea mai mărunță slujbă sau indulgență. Un poet creștin striga: „Arabul vinde tămîie, tirianul purpură, evreul fildeș, iar la noi, preoții, sanctuarele, altarele, rugăciunile, cerul și chiar și pe Dumnezeu, totul este de vînzare” (11).

Astfel de învinuiri, repetate de toți dușmanii Sfîntului Scaun, nu trebuie crezute în întregime. Teocrația democratică a cunoscut abuzuri, dintre care simonia a fost cel mai nefast, totuși, aceste pamflete dovedesc mai ales că supușii statelor pontificale se bucurau de o libertate de exprimare nelimitată.

Roma, ca și Florența, era un oraș unde fiecare era liber să spună ce vrea, papii-regi și cardinalii-prinți îngăduind supușilor îndrăzneala de a gîndi; astfel, după Florența, curtea pontificală era locul de întîlnire al limbilor celor mai ascuțite, dar și cele mai spirituale, din întreaga Italie (12). Cezar Borgia s-a plîns o dată tatălui său de anumite libertăți de limbaj folosite la Roma pe socoteala sa și i-a cerut să-i pedepsească pe vinovați. Alexandru al VI-lea i-a răspuns că, întrucît Roma este un oraș liber, el nu avea cum să închidă gura oamenilor.

Sixt al IV-lea, fost șef al ordinului franciscanilor, avea însușirile unui mare rege. Avea simțul fastului, simțul publicității inteligente și un gust sigur pentru arte și științe, podoabe ale puterii. Biblioteca vaticanoasă, încredințată lui Platina, frescele – Vaticanului și ale Capelei Sixtine, pictate de către cei mai buni artiști florentini și de IVLellozzo da Forli, au ajutat la răspîndirea faimei sale, așa cum și-a dorit-o. Cu toate acestea, florentinii au pictat Capela Sixtină numai cînd s-a împăcat el cu Florența, după conjurația familiei Pazzi, astfel încît lui Lorenzo îi revine, fără îndoială, meritul alegerii artiștilor.

Cît despre Melozzo da Forli, el a fost recomandat de Federigo di Montefeltro.

Sixt al IV-lea a avut inteligența să primească aceste recomandări și pe aceea de a înțelege cît de mult dăunaseră domniei lui Paul al II-lea persecuțiile împotriva umaniștilor. A redeschis Academia romană al cărei „mare pontif ” este din nou Pomponius Laetus. La sugestia lui Platina, a pus biblioteca la dispoziția studenților, li plăcea și muzica. Josquin des Preș vine la curtea lui și rămîne la Roma tot timpul pontificatului său, al lui Inocențiu al VUI-lea și o pante din acela al lui Alexandru al VI-lea. Cîntăreț al papilor, a compus probabil, între 1486 și 1494, celebrele motete *Ave Christe immolate și Inviolata*, pline de o intensă emoție religioasă (13).

Din nefericire, acest mare prinț era înconjurat de o familie numeroasă. Se știe cum s-a lăsat tîrît de Girolamo Riario să patroneze conjurația familiei Pazzi și de către cardinalul Riario, în complicații politice fără ieșire. Gel mai ilustru dintre nepoții săi, cardinalul Giuliano delia Rovere, va deveni în curînd papa Iuliu al II-lea.

Binevoitor la Roma, îngăduind pînă și critica cea mai batjocoritoare, Sixt al IV-lea, șef al bisericii, dă suveranilor spanioli împluternicirea de a numi inchișitori. Dă înapoi cînd află urmările faptei sale, dar cedează din nou la protestele regelui, la plîngerile întristate ale reginei.

Inocențiu al VIII-lea, urmașul său, a fost regele jumătăților de măsură și al hotărîrilor nechibzuite. Pentru a lupta împotriva regelui Ferrante al Neapolului, i-a susținut pe baronii răsculați și a săvîrșit greșeala de neiertat de a cere ajutorul Franței. În cele din urmă, Lorenzo de Medici a izbutit să îndrepte greșelile regelui Romei, dar nu și pe acelea ale papii.

Într-adevăr, Inocențiu al VUI-lea a condamnat tezele lui Pico della Mirandola care voia să-l împace pe Platon cu Aristotel, și Pico a trebuit să fugă. În afară de aceasta, fapt mult mai grav prin urmările sale, în 1484, a promulgat vestita bulă *Summis desiderantes*

care îngăduia pedepsirea vrăjtoriei. După care, culmea imprudenței, a încredințat aplicarea ei dominicanilor germani, Institoris și Sprenger, care erau răspunzători de redactarea ei.

Anul următor se vor aprinde rugurile și nu se vor mai stinge timp de veacuri întregi. Sprenger se laudă că, încă din 1485, patruzeci și una de vrăjitoare au fost arse numai în orașul Como, care ținea de ducatul Milanului (14).

Inocențiu al VUI-lea a murit în 1492 și cardinalul Borgia, nepotul lui Calixt al III-lea, s-a urcat pe tronul pontifical. El a avut păcate în viața particulară, dar a fost unul din cei mai mari regi ai Romei și unul din cei mai creștini șefi ai creștinătății. Ca rege, a unit Italia împotriva lui Carol al VUI-lea; ca papă, s-a împotrivit Inchiziției, în termeni pe care-i va relua mai târziu Clement al VII-dea, așa cum vom vedea.

II. MACHIAVELLI ȘI PRINCIPELE SAU (1469—1527)

Oamenii, de obicei, judecă rău faptele acestei lumi și adesea săvârșesc greșeli mari. Cu atât mai mari cu cât sînt ei mai extraordinari.

MACHIAVELLI, *Discorsi*, III, 6

1. IDEEA UNITĂȚII ITALIENE ÎNAINTE DE MACHIAVELLI

În secolul al XIV-lea, pe cînd Italia era A mai mult sau mai puțin prada străinătății, mințile luminate nu văd decât o soluție pentru ieșirea din această nenorocire: unificarea peninsulei. Însuși Dante strigase: „Oh! Italie robită, lăcaș al durerii” și într-un elan de patriotism el s-a numit „soțul Italiei Petraroa, în imnul închinat lui Rienzi, îl îndemnase să proclame monarhia. Versurile în care-și (mărturisea credința fuseseră repetate fără încetare:

Che l'antico valore

Nelli italici cor non e ancor mort o.

Machiavelli își va încheia *Principele* citîndu-le.

Familia Visconti, stăpîni ai Milanului, ar fi dorit, se pare, să înfăptuiască acest vis, dar metodele lor brutale îi înspăimîntau pe locuitorii republicilor și ai micilor monarhii în care suveranul nu era

deeît primul cetățean al statului. Toți istoricii sînt de acord că Filippo Maria Visconti rîvnea o coroană regală. După ce a cucerit Lombardia, teritoriile învecinate și a ajuns pînă la Bologna și Perugia, se pregătea să ocupe Toscana, cînd, „în ceasul în care credea 24

că va deveni stăpîn pe ea și va fi încoronat rege al Italiei, a murit “ (1).

Cuvîntul eliberator a fost spus: nu rege al Neapolului, a, l Lombardiei sau al Milanului, ci rege al Italiei. Se pare că dacă bunul rege Robert al Neapolului, acest francez italianizat, ar fi dorit-o, ar fi putut înfăptui unitatea țării, măcar în parte. Rege al Neapolului, vicar al statelor pontificale în numele papii de la Avignon, protector al Florenței, șef recunoscut al partidului ghelf, el guverna mai mult de jumătate din Italia, însă, înțelept și pașnic, prefera prosperitatea regatului său mizeriilor războiului.

Serenissima Republică a Veneției părea menită să reia pretențiile familiei Visconti. Liberalismul politicii sale de pe uscat, respectarea libertăților municipale, protecția pe care o acorda comerțului și industriei din orașele de pe teritoriul său dădeau naștere unui adevărat patriotism venețian. Din nenorocire, Veneția era mult prea ocupată în Adriatică și în Orient pentru a vrea și a putea să intervină icu folos în Italia. Cînd o va voi, va fi prea tîrziu.

În secolul al XV-lea, ideea unității italiene slăbește. Italienii sînt acum stăpîni la ei acasă, conduși de prinți italieni sau pe deplin italianizați, ca dinastia Aragon din Neapole. Echilibrul între Roma, Neapole, Milano și Veneția este o constantă a politicii din Quattrocento. Lorenzo Magnificul, întemeind o a cincea putere care amintea, prin forma sa nouă, confederația cantoanelor elvețiene, contribuie mult la întărirea acestui echilibru.

Invadarea Italiei de către Oarol al VUI-lea, înfrîngerea sa la Fornovo arăta necesitatea acestei uniri. Ludovic al XII-lea, înainte de a coborî în Italia, s-a asigurat de sprijinul lui Alexandru al VI-lea, sufletul rezistenței împotriva lui Carol al VUI-lea, și sprijinul

florentinilor pe care-i protejase. Papa anulează căsătoria sa cu Ioana de Franța și încuviințează căsătoria cu Anna de Bretania. În schimb, Cezar Borgia, care ducea regelui dispensa, primește ducatul Valenoe pe care Sfântul Scaun și Franța și-l disputau într-una, se căsătorește cu sora regelui de Navara, Charlotte d'Albert și, după câteva luni de ședere în Franța, îl însoțește pe Ludovic al XII-Lea pe când acesta intra în Milano. Întoarcerea lui Cezar la Roma a fost triumfală. Papa l-a numit șef al armatelor sale și, puțin după aceea, Cezar începea vestita sa campanie împotriva micilor tirani din Romagna.

2. CEZAR BORGIA, MODEL AL PRINȚULUI ELIBERATOR

Aut Caesar, aut nihil.

Aceasta era deviza care flutura pe steagurile lui Cezar. Deviza era limpede și, în mod firesc, ea trebuia să trezească neîncrederea prinților italieni. Cealaltă deviză a sa, „război castelelor, pace colibelor”, ilustrează iscusita sa propagandă politică. Încă de la ocuparea orașelor Rimini și Pesaro, el este aclamat ca eliberator întruoît a redat municipalităților vechile lor scutiri.

Când Florența îl însărcinează pe Maehiavelli cu o solie pe lângă el, Cezar Borgia se află la Urbino, ocupat cu una din acele „minunate stratageme” care îi încântau pe contemporani. Ceruse ducelui, vasal al Sfântului Scaun, să-i împrumute artileria pentru a lupta împotriva baronilor romani, dar când a primit-o, a invadat ducatul din trei părți. Ducele Guidobaldo izbutește să fugă. Primit eu pompă la Veneția, aștepta acolo momentul răzbunării.

Alungind pe prințul cel mai popular în fața supușilor săi și cel mai popular printre artiști, Cezar Borgia își compromitea reputația în fața contemporanilor și a posterității. Cu toate acestea, trebuie recunoscut în mod obiectiv că, 21

voină să formeze un stat puternic, vecin cu cel al Sfântului Scaun, stăpânirea orașului Urbino care comanda drumurile din nord și din sud, era încununarea unei prime etape.

În vîrstă de douăzeci și șapte de ani, Cezar era pe vremea aceea

un senior puternic. Pinturicchio, într-una din frescele apartamentelor Borgia, ne înfățișează un tânăr prinț cu ținută elegantă, cu fața încadrată de o barbă blondă bățind în roșcat. Dar el n-a redat expresia ochilor întunecați și fascinanți, purtările alese, farmecul vorbei, oare i-au îngăduit fiului papii să-i încînte pe Ludovic al XH-lea, pe Charlotte d'Albret, și atîtea alte personaje. Rapoartele ambasadurilor contemporani sînt aproape unanime. Toate vorbesc despre inteligența lui deosebită, despre chibzuință vorbelor sale, despre educația rafinată și chiar despre forța sa fizică care-i da putința să rupă cu mîinile o potcoavă (2), ca Leonardo da Vinci.

La rîndul său, Machiavelli a fost fermecat de marea personalitate a tînărului războinic, pe oare-l însoțește în deplasările sale timp de mai multe luni. Nu-și întrerupe misiunea decît pentru a se căsători cu Maria Corsini, iar la începutul lui octombrie, se întoarce din nou lîngă Valentinez (3), deoarece acesta era numele cel mai cunoscut al lui Cezar, la începutul lui octombrie 1502 și pe care nu-l mai părăsește pînă în februarie 1503.

Această lungă ședere, departe de a șterge primele impresii, le întărește. Valentinezul întruchipează prințul și numai el va putea scăpa Italia de jugul străin. Machiavelli nu numai că îi consacră al șaptelea capitol din cartea sa *Principiele*, dar întreaga operă este inspirată de el. Or, nu este vorba de o carte menită să-l măgulească pe valentinez, deoarece cînd a scris-o Machiavelli, modelul său murise.

Prezența a doi compatrioți florentini pe lîngă Cezar îi sporea mult prestigiul în ochii viitorului istoric. Antonio da Sangallo, celebrul arhitect, și Leonardo da Vinci, numit inginer șef al tuturor fortărețelor cucerite, luau parte la niște ciudate convorbiri nocturne, deoarece valentinezul avea obiceiul să facă din noapte zi. Cînd nu se afla în fruntea armatelor, se trezea la ora opt seara, primea în audiență, își dicta corespondența și petrecea pînă dimineața. Leonardo da Vinci avea aproape aceleași obiceiuri, surprinzătoare

pentru un pictor, dar anecdotele povestite de Vasari ne arătau că pictorii vegheau pînă foarte tîrziu, și, dacă nu pictau, măcar desenau, la flacăra luminărilor.

Din păcate, nici Leonardo, nici Sangallo, nici Machiavelli nu ne-au lăsat date despre lunile pe care le-au petrecut împreună. Leonardo avea pe atunci cincizeci de ani iar Machiavelli treizeci și trei. Capitolele din *Principele*, rapoartele către guvernul său lasă să se înțeleagă, pe ici pe colo, că o oarecare intimitate domnea între Machiavelli și ducele de Valentinois. Ajuns duce de Romagna, de Urbino, protector al Fisei, senior de Perugia și de Piombino, era limpede că Cezar încercau Toscana și că-și alesese Florența ca centru al viitorului său regat. Ambasadorul florentin, departe de a fi nemulțumit de aceasta, se gîndește că acest prinț norocos poate înfăptui unitatea Italiei și să-i alunge pe barbari din țară.

Leonardo, însoțit de Salai, fiul său adoptiv, străbate orașele, dă ordin arhitecților în vederea întăririi zidurilor, face proiecte de canale oare vor lega capitala provizorie a ducelui de Valentinois, Cesena, cu marea, sau care vor îngădui secarea mlaștinilor de la Piombino. Leonardo, ca și Machiavelli, ia prețuit, se pare, farmecul, purtările, inteligența prințului. Alungat din Milano de invazia franceză, Leonardo, pe vremea aceea, împărtășea de bună seamă iluziile lui Machiavelli. 28

Îl ucisese oare Cezar pe ducele de Gîndi, fratele său? Este puțin probabil. În schimb, dacă trebuie să credem jurnalul maestrului de ceremonii, Burchard, el ar fi pus să fie sugrumat tînărul său cumnat, ducele de Bisceglie, al doilea soț al serei sale Luereția și fiu al regelui Alfons al II-lea al Neapolului. În 'afară de aceasta, el se răzbunase cumplit pe regele Frederic al Neapolului oare, de altfel, îl jignise foarte rău. După trecerea sa la viața laică, Cezar a candidat la mina prințesei Carlotta, dar aceasta declarase că mai curînd preferă să moară decît să audă spunîndu-i-se, „Doamna Cardinal⁴⁴. Acest răspuns l-a costat pe tatăl său coroana. Ca ginere al regelui, Cezar l-ar fi apărut tot atît de bine după corn a luptat împotriva lui.

Victimă a trufiei sale, rege/le Frederic a fost victima unei rare perfidii care ne arată că Cezar nu inventa nimic, ci imita pur și simplu prin „minunatele sale stratageme”⁴⁴ strălucita pildă a bunilor săi prieteni, regii Franței și ai Spaniei. Ludovic al XH-lea, neputând să cucerească singur regatul Neapolului, se înțelege în taină cu regele Spaniei ca să-l împartă între ei. Pretextînd că aduce ajutoare regelui Frederic, Gonzalo de Cordoba, învingătorul maurilor, conduce expediția. Deodată, Frederic are niște presimțiri negre. Îi mărturisește aceasta generalului spaniol care a protestat spunînd că este de perfectă bună credință. Gonzalo a ocupat, așadar, toate locurile întărite din regat, apoi a predat jumătate din ele trupelor franceze. Regele, batjocorit, încearcă o ultimă rezistență și se închide la Capua cu ajutorul familiei Colonna. Trădat încă o dată de către niște oameni care, fiind în slujba dușmanului, au deschis în taină porțile orașului, nefericitul Frederic a fost silit să asiste la cumplita măcelărire a populației. Patru mii de persoane și-au pierdut viața. Toată Italia s-a înfiorat de groază aflînd această veste, presimțind că începe era măcelurilor sîngeroase.

Cezar comanda armata împreună cu Sanseverino. Fiecare din cei doi generali l-a făcut pe celălalt responsabil de acest măcel. Istoricii n-au izbutit nici ei să știe, mai bine decît contemporanii, cine era adevăratul responsabil. În tot cazul, Cezar s-a ales cu multă glorie de pe urma jefuirii orașului Capua și a primit un nou ducat, Andria.

Această faimă de cruzime, oare i-a dăunat atît de mult în fața posterității, îi era de folos în ochii contemporanilor. Orașele pe care le cucerea, pentru el însuși, uluite de îndurarea lui, nu mai căutau decît să-i cîștige bunăvoința.

El spînzura în văzul lumii pe cei ce jefuiau și, cu un remarcabil simț al psihologiei maselor, făcea în așa fel incit execuțiile să fie tot atît de spectaculoase ca și recompensele pe care le împărțea cu mărinimie. Guvernatorul său în Romagna, Remirro de Orco, om crud și expeditiv, ne spune Machiavelli, devenind odios în ochii populației, a fost decapitat într-o bună dimineață în piața cea mare

din Cesena. Pentru a impresiona și mai mult, Cezar a poruncit să se pună alături de cadavru un butuc și un cuțit însîngerat.

Pe vremea cînd Machiavelli și Leonardo trăiau în preajma lui, Cezar a fost expus unui complot primejdios. Luase în slujba sa patru condotieri vestiți. Doi din familia Orsini dintre oare unul, Pagolo, era fratele Clarissei Orsini, soția lui Lorenzo Magnificul, iar celălalt ducele de Gravina. Al treilea personaj, Vitellozzo Vitelli, era senior de Cittî di Castello iar al patrulea, Oliveretto, senior de Fermo, în a cărui stăpînire ajunsese prin trădare după ce-și ucisese unchiul și pe mai marii cetății. Văzînd că Ludovic al XH-lea este alungat din Neapole de aliatul său spaniol, condotierii au crezut că Cezar este lipsit de cel mai puternic sprijin al său și s-au aliat ou dușmanii lui, ducele de Urbino, seniorii de Perugia și Bqlogna; au făcut propuneri chiar și Republicii florentine oare însă a avut grijă să nu le dea ascultare. 30

Cezar, cu o incusință care-l încîntă pe Machiavelli, îndreaptă repede această situație primejdioasă și tratează cu fiecare rebel în parte. Intrați din nou în slujba sa, condotierii cuceresc fortul Sinigaglia de pe țărmul Adriaticeii. Cezar vine să-i vadă și, cînd sînt adunați cu toții într-o sală a castelului, poruncește să fie uciși. Povestindu-ne întîmplările, Machiavelli se mulțumește să constate că Oliveretto da Ferme nu se bucurase decît un an de crima sa și că dăduse peste cineva mai iscusit decît el. Capcana de la Sinigaglia a avut un enorm răsunset și a sporit faima autorului ei.

Machiavelli stăruie asupra faptului că Cezar introduce în Romagna serviciul militar obligatoriu. Fiecare familie trebuia să dea un bărbat, după bunul ei plac. Încă o dată florentinul și valentinezul sînt de aceeași părere. Și-au dat seama, în timpul războaielor, că cea mai bună infanterie este recrutată de elvețieni și spanioli. Locuitorii din Romagna, departe de a se împotrivi, se înrolează cu entuziasm sub drapelul noului lor suveran.

Cezar creează cea dintîi armată națională și, datorită ei, se va putea lipsi de sprijinul condotierilor, al mercenarilor francezi,

germani, elvețieni sau spanioli. De altminteri, Ludovic al XII-lea, „patronul prăvăliei⁴⁴, cum îl numea el în chip nereverențios, după ce-l susținuse pe valentinez, după ce îi spusese „prieten⁴⁴ și „fiu iubit al dinastiei franceze⁴⁴ este neliniștit de cuceririle lui și-i interzice să atace Toscana.

Cezar își mușcă fnul, dar știe că nu-l va mușca multă vreme. Alungat din Neapole de spaniolii cei șireți, Ludovic al XII-lea se va trudi mult pentru a apăra ducatul Milanului. Machiavelli și Cezar socotesc că timpul lucrează în favoarea ideilor lor, cu atât mai mult cu cât toate rezervele Statelor Pontificale, rezerve pe oare Alexandru al VI-lea prin înțeleaptă lui administrație le sporește mereu, sînt la dispoziția fiului său. Imitîndu-și tatăl, Cezar organi³¹ zează o administrație model, instalează o curte de apel la Cessna, întemeiază o universitate, construiește portul Cesenatico după planurile lui Leonardo dia Vinci. Întocmai ca și popularii prinți de Mantova și Urbino, el este accesibil tuturor, de la mic pînă la mare. Locuitorii din Urbino, foarte legați de familia Montefeltro, mai au rezerve față de dînsul, dar cei din Romagna, pe care i-a scăpat de bunul plac al tiranilor care-i stăpîneau, îl îndrăgesc. Contingentele date de ei vor alcătui miezul unei viitoare mari armate italiene. Renaște valoarea antică. Cezar a înțeles că cea mai bună fortăreață pentru un prinț este credința supușilor săi. Îndată ce Ludovic al XII-lea va fi mai ocupat cu alte treburi, el va pune stăpînire pe Toscana. Machiavelli știe că nimic nu va putea sta în calea ambiției valentinezului oare, acum, întruchipează năzuințele Italiei, De ce oare s-ar necăji florentinul de vreme ce, atunci cînd Toscana va fi anexată statelor sale, valentinezul va fi prințul cel mai puternic din peninsulă iar Florența va deveni capitala Italiei?

Cezar îi spune lui Machiavelli că se gîndise la tot ce s-ar putea întîmpla după moartea tatălui său și că la toate găsisese o soluție, „în afară de cazul că el însuși ar cădea grav bolnav la moartea papii“. Și tocmai asta s-a și întîmplat.

Cu toate acestea, ofițerii lui Cezar aveau atât de multă încredere

în el, încît au păstrat fortul Sant'Angelo care-l făcea stăpînul Romei și, chiar dacă locuitorii din Urbino l-au chemat numaidecît înapoi pe ducele Guidobaldo, cei din Romagna i-au rămas credincioși. Noul papă, Pius al III-lea, îi confirmă valentinezului bolnav titlul de goinfalonier al bisericii și drepturile asupra statelor sale. Dar pe cînd Cezar se însănătoșea, Pius al III-lea moare. Slăbit de boală, ducele de Valentinois se lasă înșelat de lingușirile cardinalului della Rovere, vechi dușman al familiei Borgia, care-i făgăduiește solemn să-i lase privilegiile de care se bucura precum și Romagna. Atunci, Cezar părăsește fortul Sant'Angelo împreună cu cardinalii spa32

nioli care se aflau sub ocrotirea sa. Voturile acestora au asigurat numaidecît majoritatea pentru cardinalul della Rovere care ia numele de Iuliu al II-lea.

Trimis la Roma de către Seniorie, Machiavelli privește ou uimire la această schimbare. „Este încredințat, scrie ei la Florența, că mai mult face cuvîntul altora decît al său. Nu vă pot scrie mai mult despre poziția sa actuală, niici preciza cu siguranță cum va sfîrși.”

Aceste simple cuvinte dezvăluie agerimea florentinului, care nu se lasă orbit de admirația sa.

În cursul unei lungi cariere, Iuliu al II-lea își cîștigase faima că se ține întotdeauna de cuvînt. Urcat, în sfîrșit, pe acest tron pontifical pe oare-l rîvnea de atîta vreme, el a cules fructele unei atît de mari prefăcătorii. După ce s-a înțeles cu Gonzalo de Cordoba, vicerege al Neapolului, s-a despărțit cu duioșie de valentinez, care se îmbarcă pentru a ajunge în Romagna pe mare. Întîmpinat ou pompă la Neapole, unde trăia fratele său mai mic, prințul de Squillace, Cezar a fost arestat de Gonzalo de Cordoba în clipa în care se pregătea să plece din nou la drum. Trimis în Spania, închis în fortăreața Medina del Carnpo, el izbutește să evadeze, să ajungă în statele cumnatului său, regele Navarrei, pe atunci în război cu regele Ferdiinand. Căpitan-general al armatelor Navarrei, Cezar se va distinge încă o dată prin isprăvile sale militare dar, trădat încă o dată, va sfîrși ucis într-o misterioasă ambuscadă, în 1507.

Rezumându-și impresiile, Machiavelli declară că ducele de Valentin ois „avea un suflet mare” și că „planurile sale erau mărețe”. „Iată pentru ce, adaugă el, un prinț oare va dori să se asigure împotriva dușmanilor săi, să-și facă prieteni, să învingă prin forță sau prin înșelăciune, să se facă iubit și temut de popor, să dobândească respectul soldaților săi, să scape de cei care-l pot jigni, un prinț care va trebui să 33 inventeze sau să reînnoiască o ordine veche, să fie sever și binevoitor, mărinimos și îngăduitor, oare va trebui să pedepsească trupe necredincioase, să adune altele noi, să-și păstreze prietenia regilor și a prinților... n-ar putea găsi pildă mai grăitoare decât faptele lui Cezar Borgia” (4).

3. ALȚI DOI CANDIDAȚI: TÎNĂRUL LORENZO DE MEDICI ȘI GIANNI DELLE BANDE NERE

îmi iubesc patria mai mult decât sufletul. MACHIAVELLI

Principele este dedicat lui Lorenzo de Medici, fiul lui Piero. Dinastia Medici se întoarce la Florența în 1512. Anul următor, fiul Magnificului, cardinalul Giovanni, devenit papa Leon al X-lea, va relua planurile lui Cezar Borgia: să scape Italia de străini, să întemeieze un regat italian.

Tînărul Lorenzo, născut în 1492, fiul unei mame ambițioase din puternica familie Orsini, pare a fi conducătorul așteptat de clasele cultivate din peninsula. Însuși numele său este ca un stindard. Lorenzo Magnificul este socotit, pe drept cuvînt, cel mai mare diplomat italian și s-a acreditat părerea că, dacă ar fi trăit, ar fi putut stăvili invazia. Machiavelli și Guicciardini vor contribui la răspîndirea acestei convingeri. Leon al X-lea, moștenind înțelepciunea tatălui său, va ști să frîneze temeritatea nepotului. Lorenzo este viteaz, tînăr, frumos, iubit de popor. Ca și Cezar Borgia, el are de partea sa sprijinul Sfîntului Scaun, un Sfînt Scaun întărit prin cuceririle lui Cezar Borgia. Spre deosebire de Cezar Borgia, mai are și norocul să aparțină unui neam ilustru al cărui nume a devenit sinonim cu civilizația, și mai 34

ales norocul de a fi stăpînul viitoare capitale a regatului italian:

Florența.

Ca și Cezar Borgia, el va înoepe prin a pune stăpânire pe ducatul Urbino al cărui titlu îl va lua numaidecît. Dar, de astă dată, și acesta este încă un noroc al său, el nu-l va alunga pe nobilul Guidobaldo, mort de bună la treizeci și șase de ani. Moștenitorul ducatului Urbino, Francesco Maria della Rovere, este într-adevăr, nepotul marelui Frederic, dar și acela al lui Iuliu al II-lea. Violent, brutal, perfid, el l-a înjunghiat în stradă pe cardinalul Alidosi, prieten intim al lui Iuliu al II-lea, învinuindu-l că-l defăimează în fața papii. Aceasta se întâmpla la Ravenna, după înfrîngerea de la Bologna, a cărei răspundere o purta Francesco Maria. Însăimîntat, Iuliu al II-lea își excomunicase nepotul apoi, cu fața scăldată de lacrimi, pornise către Roma. Cu puțin înainte de a muri, anulasese totuși excomunicarea. Leon al X-lea, socotind că uciderea cardinalului Alidosi nu fusese ispășită, reînnoiește excomunicarea.

Stăpîn pe Florența și Urbino, Lorenzo era mai puternic deoît Cezar Borgia. Machiavelli, în dedicația sa, declara că-i dăruiește tot ce avea mai prețios: „Cunoașterea faptelor oamenilor mari, rod al unei îndelungi experiențe Care-i va îngădui să afle repede ceea ce el a aflat în atît de mulți ani, cu atîta trudă și cu atît de multe primejdii⁴⁴.

„Cînd Măria Voastră o va fi citit, adăuga el, ea va cunoaște dorința mea arzătoare de a o vedea ajunsă la acea măreție pe care soarta și celelalte însușiri ale sale i-o făgăduiesc⁴⁴.

După ce va cita numeroase exemple din Antichitate, Machiavelli se va întoarce mereu la acela al ducelui de Valentinois. Va stărui asupra constituirii armatelor italiene, cavaleria, artileria, mai ales infanteria, în stare să țină piept elvețienilor și spaniolilor, cîștigători ai tuturor victoriilor. Va aminti că spaniolii, în ciuda vitejiei lor, nu pot ține piept șocului ca³⁵ valeriei și că elvețienii vor da înapoi în fața unor infanteriști care luptă cu aceeași îndîrjire ca și ei. Nu fuseseră văzuți spaniolii înfrînți de cavaleria franceză și elvețienii învinși de infanteria spaniolă?

Așadar, Lorenzo să nu mai stea la îndoială și să pună stăpînire pe Italia pentru a o elibera de barbari. Îl roagă deschis, cu o înflăcărare care-l amintește pe Petrarca, să nu piardă prilejul oare se prezintă: „Italia îl va întîmpina cu entuziasm pe salvatorul ei. Ce porți i-ar putea rămîne închise? Ce ținut nu i s-ar supune? Ce invidie nu va putea el înfrînge?

Nimic nu putea să-i placă lui Lorenzo mai mult decît această chemare. În primăvara lui 1518, el se căsătorise cu Madeleine de la Tour d’Auvergne, din neamul conții or de Boulogne, înrudiți cu dinastia franceză și ou cea scoțiană. Căsătoria s-a făcut cu mare pompă la Amboise, unde Leonardo da Vinci locuia de doi ani și a contribuit la organizarea serbărilor.

Din nefericire, peste un an, Lorenzo murea, în vîrstă de douăzeci și șapte de ani. Cu cîteva zile mai înainte îi murise soția, după ce adusese pe lume o fată, Caterina, care va ajunge regina Franței.

Politica își urmează cursul, războaiele continuă. Machiavelli oare, în timpul Republicii lui Soderini, fusese însărcinat ou atîtea misiuni: pe lîngă Cezar Borgia, în Germania, pe lîngă Iuliu al II-lea și de patru ori în Franța, cade în dizgrație. Amestecat într-un complot împotriva Medicilor, schingiuit, recunoscut nevinovat, repus în libertate, rămîne suspect în fața Turbaților care-i reproșează atașamentul față de Medici și cartea sa *Principele*; partizanii Medicilor, la rîndul lor, nu uită activitatea sa pe lîngă Cezar Borgia și se tem de inteligența lui.

Pentru a-l reabilita, Leon al X-lea îi cere un proiect pentru *Reforma Statului Florența*, pe care cetățenii îl găsesc însă inaplicabil. Clement al VII-lea, după ce l-a introdus în corpul călugărilor minoriți de la Carpi, îl îndeamnă să scrie cea mai celebră carte a sa, *Istoriile florentine*, izvor prețios de informare pentru istorici. Vioiciunea stilului său, dialogurile pe care le închipuie între personaje, subtilitatea părerilor sale, obiectivitatea care-i îngăduie să urmărească cu simpatie faptele adversarilor face din el un demn

urmaş al cronicarului Villanji şi un mare istoric. Cele două comedii ale sale, *Mandragora* şi *Clizîa*, n-au avut succesul aşteptat de el, dar au rămas în repertoriul teatrului internaţional. Cu toate acestea, scrisorile din ultimii săi ani ne arată un om izolat, dar nu acrit de viaţă.

„Cînd se lasă seara, îi scrie el prietenului său Vittori, mă întorc acasă şi intru în cabinetul de lucru. îmi schimb de la uşă hainele ţărăneşti, murdare şi pline de noroi, cu o togă şi aşa, îmbrăcat cum se cuvine, intru în tovărăşia anticolor, care mă primesc ou bunăvoinţă, mă desfăt discutînd cu ei, întrueît numai aceasta îmi place şi pentru aceasta m-am născut. Nu mă ruşinez să vorbesc cu ei şi să le cer să-mi explice acţiunile lor. îmi răspund ou omenie şi, vreme de patru ceasuri, nu mă plictisesc cîtuşi de puţin, uit orice grijă, nu mă mai tem de sărăcie, şi nici chiar moartea nu mă înspăimîntă, atît de mult mă fură cărţile.”

În vremea aceea, o nouă nădejde însufleteşte inima lui Machiavelli. Apare un nou prinţ: un Medici, dar din ramura mai tînără. Fiu al lui Giovanni de Medici şi al vestitei Oaterina Sforza, acesta este un soldat înnăscut. Trupele îl iubesc nespun de mult şi pentru a-l imita poartă haine negre, de unde şi numele ce i s-a dat, Gianni delle Bande Nere.

Papa Clement al VII-lea îl numeşte comandant suprem al infanteriei italiene. Sfîntul Scaun, aliat cu Franţa, vrea să alunge armatele lui Carol Quintul, mai de temut dedt acelea ale lui Francisc I. Gianni delle Bande Nere se căsătoreşte cu o nepoată a lui Lorenzo Magnificul, Maria Salviati, unind astfel cele două ramuri, adesea rivale. Inteligent ca un Medici, întreprinzător ca un Sfor za, iscusit ca un Boirgia, îi cucereşte pe toţi cei ce-l cunosc. Se împrietenise cu Aretino care-i cîntă meritele pe toate drumurile.

Aceste merite sînt reale şi Bandele Negre se fac temute pretutindeni. Fiind în cele mai bune relaţii cu Francisc I, Gianni poate nădăjdui orice. Bătălia de la Pa, via (1525), în care marchizul della Pescara îl face prizonier pe rege, dă o groaznică lovitură

tînărului condotier, grav rănit, dar scăpat de captivitate de către oamenii săi. Toată lumea susține că, dacă n-ar fi fost această rană, înfrîngerea ar fi fost împiedicată.

Se vindecă. Machiavelli, reprezentînd din nou Florența pe iîngă armatele Ligii, socotește că Gianni delle Bande Nere este omul de care spaniolii se tem și pe care îl prețuiesc cel mai mult. „Cutezător, năvalnic, are concepții largi și știe să ia hotărîri mari⁴¹ (5).

Această nouă nădejde a Italiei a fost ucisă, în noiembrie 1526, de către o ghiulea de tun, cu cîteva luni înainte de jefuirea Romei pe care, fără îndoială, ar fi înlăturat-o. Avea douăzeci și opt de ani.

Fiul său, Cosimo, ajunge duce al Florenței, apoi mare duce al Toscanei și a fost un tiran tipic din timpul Contrareformeii.

Moartea, în plină tinerețe, a lui Gianni delle Bande Nere, l-a îndurerat adine pe Machiavelli.

Cei trei candidați ai săi la coroana Italiei muriseră înainte de a fi împlinit treizeci de ani.

Iar el avea să mai asiste la jefuirea Romei care-l lipsea de ultima rațiune a existenței sale.

A murit după o lună, la 22 iunie 1527, fără să bănuiască, se pare, că scrierile sale îi vor supraviețui timp de secole și că vor da naștere la polemici ce vor fi reluate din generație în generație.

În 1559, numele său se află în catalogul autorilor interziși de către promotorul Inchiziției, Paul al IV-lea. În 1564, toate operele sale au fost puse la index de către Conciliu! de la Trento. 38

III. PIETRO BEMBO ȘI DIALOGURILE DE DRAGOSTE

Cu cei doi ochi de cîrțiță cu care ne este înzestrată voința, nu am putea privi soarele.

Asolanii, Cartea a III-a

1. IZVOARELE SENTIMENTALE ALE „ASOLANILOR”. DRAGOSTEA LUI BEMBO PENTRU LUCRETIA BORGIA

Pietro Bembo (1470—1547) era un patrician din Veneția. Se știe că patricienii dețineau toate funcțiile de stat. Cu condiția să nu se amestece în politica celor mari, poporul se bucura de o libertate

desăvârșită: aceea de a spune sau a scrie ce gîndește și de a se îmbogăți fiecare cum putea.

Messer Bernardo Bembo, tatăl lui Pietro, fusese ambasadorul Seremissimei Republici la Florența înainte de a fi fost numit în același post pe lângă ducele de Ferrara. Veneția își aroga un fel de suzeranitate, mai mult sau mai puțin fățișă, asupra ducatului. Ambasadorul său se bucura de drepturi extraordinare, supraveghea salinele și încerca prin toate mijloacele să se amestece în afacerile statului; mai exersa și dreptul de jurisdicție asupra venețienilor stabiliți pe teritoriile ferrareze. Bernardo Bembo își cunoștea așa de bine rolul încît a fost foarte prețuit la Ferrara.

Fiul său Pietro, oare-l însoțea, s-a legat strîns de țărcurile artistice și universitare din Ferrara. Scrierile sale pot fi judecate oricum, el poate fi numit „un autor ciceronian foarte plictisitor⁴, dar un lucru este sigur: Pietro Bembo ³⁹ era una din acele ființe oare, pe oriunde iar trece, lasă în urma lor o dîră de lumină. În mijlocul războaielor, al intrigilor, al crimelor, al trădărilor, al josniciilor din secolul al XVII-lea, el rămîne leal, invulnerabil, luptînd tot timpul pentru drepturile spiritului. La el, la Guidobaldo de Urbino, la Giuliano de Medici, la Calcagnini se gîndea Baldassare Castiglione cînd scria: „Gînd bătrînii noștri laudă trecutul spunînd că n-au mai fost oameni atît de răi ca cei din zilele noastre, ei uită că n-au cunoscut oameni atît de virtuoși ca cei din zilele noastre, -căci dacă oamenii răi sînt neîntrepuși în rău, cei buni sînt neîntrepuși în bine⁴⁴ (1).

Beimbo, adevărat om de litere din Renaștere, se înflăcărase pentru greacă, limba oare deschidea larg de tot porțile filozofiei. După o ședere de trei ani la Messina, la Constantin Lascaris, vestitul dascăl, urmaș al împăraților din Niceea, își însușise la perfecție limba filozofilor pe care-i iubea: Platan, Aristotel, Plotin.

Dar nu neglija nici latina „, măsura minților luminate⁴⁴. Scrisese un tratat „De monte Aetna⁴⁴, publicat în 1486, pe vremea cînd nu avea decît șaisprezece ani. În timpul primei sale șederi la Ferrara,

acest cunoscător de greacă și de latină se înflăcărase pentru limba vulgară folosită de Boiardo în al său *Orlando Innamorato* (Roland îndrăgostit) și pe acest subiect avea dispute contradictorii dese cu prietenul său Ercole Strozzi. Acesta spunea că Bembo e ca un om hrănit cu vînat și cu păsări, căruia i s-ar părea gustoasă fasolea destinată porcilor. Bembo replica spunînd că un italian care reneagă limba lui Dante și a lui Petrarca este ca acela care-și reneagă propria mamă. Nu era oare mai rușinos să nu-ți cunoști limba maternă decît să faci greșeli în latină?

Trebuie să mai adăugăm oare că*, foarte curînd, femeile s-au alăturat raționamentelor acestui „nobil frumos și eu purtări alese44 r Și, pentru că, la urma urmei gustul poeților se impune întotdeauna ou ajutorul femeilor, Petrarca devine curînd un model desăvîrșit. A40

ceastă admirație a degenerat foarte curînd într-o adevărată epidemie și ar fi tot atît de ridicol să-l facem răspunzător de ea pe Bembo, cum ar fi ridicol să-l facem răspunzător pe Michelangelo de ororile pictate sau sculptate de elevii săi.

Ariosto aduce cel mai frumos elogiu lui Bembo cînd declară că prin exemplul său a reînnoit „limpedea și dulcea limbă “ italiană (2).

Bembo aflase la Veneția de căsătoria lui Alfonso d'Este cu „monstruoasa Borgia“. Cînd s-a întors la Ferrara, și-a dat seama, nu fără mirare, că tot orașul răsuna de laude la adresa Lucreției. Strozzi, tatăl și fiul, i-au vorbit cu entuziasm de farmecul ei. de veselie ei și de bunătatea ei față de cei săraci.

Familia Strozzi primea adesea acasă pe membrii casei ducale; serbările, turnirurile, teatrul, recepțiile, vîntările dădeau prilejuri numeroase pentru a o întîlni pe prințesa.

Ca atîția alții, Bembo a fost cucerit văzînd această ființă delicată, mlădioasă și blondă oare contrasta atît de puternic cu ceea ce se spunea despre ea. Și, foarte curînd îi adresează sonete și o elegie în care, sub complimentele obișnuite, se ghicesc sentimente de

adoratie.

Lucreția nu putea să rămână nemișcată de acest omagiu. Pentru prisma dată în viața ei era iubită de un om cultivat, distins, elegant, a cărei frumusețe, se spunea, topea inimile femeilor și care era atât de minunat înzestrat încât era comparat cu Pico della Mirandola. Îl iubise ou pasiune pe Alfons de Bisceglie, cel de-al doilea soț al ei, sugrumat de Cezar, și deznădejdea ei a fost atât de mare încât stîrnise mila tuturor locuitorilor Romei; dar Alfons nu era decît un tînar înflăcărat de care ea, ca femeie, era atrasă. Pietro Bembo avea cu zece ani mai mult decît ea și, la superioritatea intelectuală, el adăuga acea bunătate liniștită, acea dragoste adîncă pe care orice 41 femeie superioară o așteaptă de la bărbatul iubit. Căsătoria cu Alfonso d'Este, întemeiată pe un respect reciproc care nu s-a dezmințit niciodată, lăsa liberă inima Lucreției.

În 1503, primăvara, Bembo s-a retras în vila prietenilor săi Strozzi, pentru a lucra la *Asolani*. Îi începuse probabil în 1497, dar îi revede la Ferrara, îi corectează, îi termină, sub influența Lucreției Borgia. În unele cîntece din *Asolani* se regăsesc aceleași expresii pe care le folosește în scrisorile sau în sonetele adresate prințesei.

În tot ce fac și în tot ce spun

Nu sînt fericit decît cînd te răsfrîng pe tine

Ce călăuză (3) mai bună decît tine ar putea avea pana mea?

Oriunde m-aș afla, nu sînt mereu întors către tine

Așa cum se întoarce eliotropul după soare (4)?

Poemele și scrisorile au tulburat-o pe Lucreția. În iulie, îi trimite vestita buclă de păr care, împreună cu nouă scrisori, se află la biblioteca Ambrosiana din Milano. Toți aceia care au vizitat muzeul își amintesc acea şuviță de păr auriu pe care de curînd un conservator al muzeului a pus-o în valoare plasînd-o între două plăcuțe de cristal, de care sînt prinse cu lăntișoare blazoanele casei Borgia și ale casei Este.

Pe vremea lui Byron acest păr nu era arătat oricui. El Fa admirat atât de mult încît a izbutit să fure un fir!

La începutul lui august, Bembo, grav bolnav în casa familiei Strozzi, o vede alergînd la el pe Lucreția care, înfruntîndu-și soțul, socrul, cumnații, spionii oficiali și neoficiali, vine să-l Încurajeze prin prezența ei. Scrisoarea pe care i-o trimite Bembo arată că relațiile dintre ei erau și vor fi totdeauna de domeniul exaltării sufletești. „... Deodată, minam recăpătat sănătatea ca și cum aș fi băut un elixir divin. La aceasta ați adăugat acele dragi și dulci vorbe, pline de iubire și de bucurie și de o bunătate oare-mi turna viața în trup... Sărut această 4.2

mină, cea mai dulce ce a fost vreodată sărutată pe lumea aceasta; nu spun cea mai frumoasă fiindcă nimic mai frumos decît Domnia voastră nu s-a putut naște vreodată.11

La cîteva zile după această vizită, vestea morții lui Alexandru al VI-lea sosește la Ferrara. Cu toate că era încă slăbit, Bembo se duce în grabă la castel pretextînd o vizită de condoleanțe. Văzînd deznădejdea Lucreției, prăbușită pe patul ei, el n-a putut decît să îngîne niște vorbe fără noimă și să se retragă. Dar a doua zi, îi trimite această scrisoare de o simplitate mișcătoare:

„Ieri, am venit la Alteța Voastră ca să-i spun cît de mult îi împărtășesc durerea și ca s-o mîngîi după puterile mele căci am aflat că sînteți pradă unei dureri nesfîrșite. N-aim putut însă face nici una nici alta. Căci, cînd v-am văzut în acea cameră întunecoasă, în rochie neagră, întinsă pe pat, deznădăjduită, plîngînd, emoția mi-a strîns inima atît de tare încît am rămas acolo, în picioare, vreme îndelungată, neputincios să scot o vorbă, să găsesc ce ar fi trebuit să spun. Eu însumi aveam nevoie de mîngîiere, eu oare venisem să mîngîi, și am plecat cu sufletul sfîșiat de acest spectacol demn de imdlă, mut și bîiguind în același timp, așa cum fără îndoială ați observat sau ați fi putut-o observa. Poate am plecat fiindcă am înțeles că nu aveți ce face nici cu tînguirile, nici cu condoleanțele mele. Cunosdndu-mi devotamentul și credința, socotiți după propria voastră durere care trebuie să fie durerea mea. În nemărginita voastră înțelepciune veți găsi mîngîierea trebuitoare

fără să v-o aducă altcineva... Aș fi vrut, desigur, să vă slujesc văzîndu-vă veselă și fericită, în toate și totdeauna. Cu toate acestea spun și jur că aceste nenorociri nu numai că nu clatină și nici nu slăbesc sentimentele mele înflăcărare și statornice, dar îmi dau puterea și mă înflăcărează și 43 mai mult să vă slujesc zi de zi”.

În momentele dureroase prin care trecuse, oum ar fi putut Lucreția să nu compare purtarea lui Bembo cu aceea a ailtor bărbați pe care îi cunoscuse și, după ce a eomapat-o, cum ar fi putut să nu-i acorde încrederea ei?

La 5 octombrie, el îi scrie că ar fi jertfit orice comoară pentru a auzi ce o auzise spunînd ieri, o mărturisire pe care i-ar fi putut-o face mai devreme, așa cum se cuvenea datorită apropierii dintre ei. Focul în care-l aruncase soarta este cel mai arzător și cel mai curat care a ars vreodată în pieptul unui om îndrăgostit; și nădăjduiește că, încercînd să stingă flacăra care arde în pieptul lui, aceasta ar putea-o atinge și pe ea.

„Singura mea nădejde, scrie el mai tîrziu, este s-o pot privi încă o dată pe această scumpă jumătate a ființei mele, fără de care nu numai că nu sînt întreg, dar nu sînt de loc; astfel încît ea este nu numai jumătate din mine, dar ființa mea întreagă și astfel va fi întotdeauna; și aceasta constituie pentru mine tot ce poate fi mai dulce din fericirea omenească și nu pot dobîndi nimic mai souimp decît pierzîndu-mă pe mine în felul acesta, pentru a-mi petrece restul vieții cu o singură și unică idee, atîta vreme cît în două inimi va trăi o singură și unică voință și o singură pasiune, care poate să trăiască atît cît aceste inimi o vor dori, numai cerul s-o lînouviînțeze.44

În ianuarie 1504, Bembo, chemat pe neașteptate la Veneția în urma morții fratelui său, trimite Lucreției scrisori înflăcărare:

„Fii liniștită că aici, sau oriunde m-aș afla, trist sau bucuros, voi fi întotdeauna eliotropul tău credincios, al cărui soare tu vei fi întotdeauna/4

Altă dată îi spune că dacă s-ar putea să zboare în gînd spre ea și

să rămînă mereu alături, n-ar mai dori să trăiasă. îi trimite medalionul său, rugînd-o să-l poarte uneori, noaptea, de dragul lui, dacă ziua nu se poate, „astfel încît 44

scumpa ta inimă să poată fi măcar atinsă de acest medalion care a stat atîta vreme pe a mea.”

Veşnicile cuvinte ale celor care iubesc, oricînd şi în toate clasele sociale. „Să nu te încrezi în nimeni, înainte de a mă întoarce la tine. Şi aceasta va fi, desigur, după Paşti, dacă voi mai trăi”, scrie el mai tîrziu.

Dar nu s-a mai întors! S-a înspăimîntat oare Lucreţia, văzînd unde o ducea această dragoste, singura mare, curată şi dezinteresată pe care a cunoscut-o? A bănuit Alfonso d’Este ceva? N-o vom şti niciodată cu siguranţă. În absenţa lui Bembo, ea va fi înţeles poate în ce încurcătură dureroasă se băga, încurcătură din care nu putea ieşi decît cu preţul unui nou scandal sau al unei noi tragedii. Şi se săturase şi de una şi de alta. Dar, în colţul cel mai ascuns al inimii sale, aşa cum o dovedeşte corespondenţa ei, a păstrat întotdeauna imaginea frumoasă a singurului bărbat care a iubit-o aşa cum şi-o dorea ea.

După un an de absenţă, în februarie 1505, Bembo îi trimite prin Aldo Manuzio, editorul său, un exemplar din *Asolani*, iar *Asolanii* (5) îi erau închinăţi ei.

2. IZVOARELE FILOZOFICE ALE „ASOLANILOR”. INFLUENŢA LUI MARSILIO FICINO

Strădania lui Petraroa şi a lui Boccaccio nu fusese zadarnică. Cam de un secol, filozofia platoniciană se răspîndise în Italia. încă din 1397, aşa cum s-a văzut, Mianuel Chrysoloras, un bizantin, predă la Florenţa limba greacă şi filozofia lui Piaton. Cînd, în 1400, împăratul Manuel al II-lea l-a rechemat la Constantino⁴⁵ pol, elevii săi Dau urmat şi s-au întors de acolo uluiţi: „Acest savant Bizanţ este o rază de soare apărută în întuneric⁴¹, scrie celebrul pedagog Guarino da Verona prietenului şi rivalului său, Vittorino dia Feltre.

Peste vreo treizeci de ani, împăratul Ioan al VIII-lea, sînd cîtva

timp la Florența pentru a sărbători unirea bisericii ortodoxe cu cea de la Roma, venise aici însoțit de un om pe care-l socotea geniul său bun, Gemisthos Plethon. Platonician pur, însuflețit de o fervoare mistică, Gemisthos Plethon Fa entuziasmat atât de mult pe ascultătorii săi, încât Cosimo de Medici își propune să întemeieze o academie platoniciană. A fost întărit în această idee de cardinalul Bessarion, el însuși elev al lui Plethon. Am văzut rolul jucat de această academie în dezvoltarea artei florentine.

Or, începînd cu secolul al IX-lea, Aristotel era, ca să ne servim de cuvintele lui Dante, „dascălul celor învățați” iar Platon ou totul uitat dacă nu chiar proscris. În 1465, cardinalul Bessarion eu cartea sa *În calumniatores Platonis* pune capăt controversei dintre Platon și Aristotel. Deși recunoaște fără înconjur meritele lui Aristotel, pe eare-l socotește un binefăcător al omenirii așa cum era și dascălul său Plethon, în care saluta sufletul reîncarnat al divinului gînditor al Academiei, el se declară cu hotărîre platonician.

Dar cel care, traducîndu-i pe Platon, Plotin, Hermes Trismegistul a regîndit și reconstituit sinteza care unea, prin mijlocirea lui Dionysios Areopagitul, platonismul și creștinismul, a fost un florentin, fiul unui medic al lui Cosimo de Medici, el însuși medic. „Oare poate fi esența lucrurilor? se întreabă Ficino. Nu materia, simplu subiect pasiv, ci forma, așa cum o concepea Aristotel; forma nu este însă decît instrumentul sufletului. Sufletul este, așadar, o substanță superioară formei, de care se folosește. Dar ea nu este cea dintîi substanță, căci, deși gîndește, gîndirea nu este esența sufletului, care suferă și vrea deopotrivă. Gîndirea 46

provine dintr-o substanță străină pe oare trebuie s-o punem deasupra sufletului și oare este inteligența. Inteligența pură – pe care Ficino o numește îngerul – nu este absolut simplă, deoarece ea comportă divizibilitatea sau multiplicitatea, și esența ei, prin urmare, este numărul. Deasupra numărului se găsește unitatea, iar unitatea absolută este Dumnezeu, care, prin urmare, trebuie așezat deasupra tuturor lucrurilor/4 „El afirmă individualitatea sufletelor

și a inteligențelor înăuntrul Sufletului și al Inteligenței divine, se alătură teoriei conversiunii a lui Plotin oare arată originea divină a sufletului omenesc. Arată că sufletul omenesc se oglindește în Dumnezeu contemplându-și propria natură care încet-încet îl înalță pînă la contemplarea divină⁴⁴ (6).

Încă din prima sa lucrare, *De christmna Religione*, Marsilio Ficino (1433—1499) își propune să „scape religia de o ignoranță condamnabilă⁴⁴, întrucît cel dintîi dușman al omului, cel dintîi călău al întunericului, cum spune Hermes Trismegistul, este ignoranța (7).

Pentru a evita orice neînțelegere, să ne amintim că „religia creștină socotește, încă din Evul Mediu, că o omenire creștină nu trebuie să fie în nici un fel și sub nici un raport mai săracă în adevăruri și frumuseți decît o omenire păgînă, ci dimpotrivă, păstrînd tot ce este adevărat și frumos din Antichitatea păgînă, să-l rînduiască, să-l pună la locul ce se cuvine, să-i dea adevărata lui valoare și să-l îmbogățească cu adevăruri și frumuseți noi⁴⁴ (8).

Însuși Ficino a fost uluit de asemănările care apropiau religiile:

„O filozofie pioasă s-a născut la perși sub Zoroastru și la egipteni sub Hermes, spune el, apoi ea a fost cultivată la traci sub Qrifeu și sub Aglaofom, curînd după aceea se dezvoltă la greci și la italieni sub Pithagora, în sfîrșit ea a fost formulată la atenieni de divinul Pla⁴⁷ ton ale cărui văluri au fost ridicate de Plotin care, cel dintîi și singurul, a înțeles dumnezeiește tainele anticilor”.

Prin *Timeu*, în care povestește nașterea lui mii, Platon a contribuit cel mai mult să impună generațiilor viitoare credința într-o legătură între microcosmos și macrocosmos. Ca și cărțile lui Hermes, cosmologia din *Timeu* este dominată de un principiu: lumea este o operă de artă foarte frumoasă; acordul reciproc dintre lucruri, în general și în particular, nu este simplul rezultat al unor cauze întîmplătoare; el presupune existența unei inteligențe care are în vedere binele general și care a rînduit totul potrivit unui plan.

De la *Comentariul banchetului* pînă la *Teologia jtiatică*, de la

Herimes Trismegistul pînă la *De sole et de lumine*, Fieino schițează nu numai o sinteză filozofică ci și o estetică a luminii. Tema din *De sole et de lumine* (despre soare și despre lumină) este tocmai identificarea mistică a soarelui cu Dumnezeu.

Mai tîrziu, cînd Leonardo da Vinci va scrie, la rîndul său, într-un moment de inspirație, *Imnul soarelui*, el îl va parafraza pe Fieino, așa cum acesta îl parafrazase pe Probus cînd spunea: „Lumea aceasta este frumoasă și se aseamănă cu soarele”.

Această concepție generoasă, profundă, atotștiutoare, îngăduie cărbunarului neștiutor, dar credincios, să se înfîlnească în aceeași credință cu cardinalul savant, care crede fiindcă învățătura a făcut din el un lucrător al Inteligenței.

Tineretul studios din Florența era pasionat de teoriile Luminii, de legăturile care-i uneau pe Dumnezeu și Universul prin mijlocirea Sufletului lumii, căuta să afle cît mai multe despre ființe, să le înțeleagă natura, să-l cunoască pe Dumnezeu. Era entuziasmat de Platon, Plotin, Probus, Hermes, Trismegistul, Dionysios Areopagitul și de maestrul său însuși, care îl învăța să înțeleagă frumusețea corpurilor și strălucirea lumii, oglindire a frumuseții divine. 48

A filozofa nu însemna – pentru gînditorii Renașterii –, așa cum s-a spus adesea, găsirea unui mijloc de a înfrumuseța viața prin discuții asupra utilității sale, ci căutarea sensului vieții, a originii sale, a scopurilor sale, a lui Dumnezeu.

Unor autori le place să repete că s-a vorbit prea mult despre neoplatonismul creștin al Renașterii. Trebuie să credem că nu așa stau lucrurile de vreme ce pretutindeni ne izbim de legenda absurdă despre papi păgîni și despre o Florență atee.

Desființînd legea și pe profeți, Cristos îndeplinea prezicerile Orficilor și pe ale lui Platon. El nu lua locul zeilor greci, ci era, pur și simplu, cel mai mare dintre ei, „Sommo Giove”, așa cum îl numește Dante. Mitologia rămînea un lucru viu întocmai ca și Evangheliile. îngerul care-i călăuzește pe Dante și pe Vergiliu în Purgatoriu se

poartă întocmai ca acel care-l conduce pe Orfeu în Infern: „Intrați, le spuse el, dar vă previn că cel ce se uită în urmă, se întoarce afară”.

Poate ar trebui să adăugăm, la operele care

1- au putut influența pe Bembo, pe acelea ale cardinalului german Nicolaus Cusanus. Prin cartea sa *De docta ignorantia* (despre Ignoranța savantă) acesta se apropie mult de Ficino. Ideea generală a operei este că, cu cât ne vom cunoaște mai bine ignoranța ou atît ne vom apropia mai mult de adevăr. Deși a murit în 1464, opera sa n-^a fost publicată decît în 1500 ducînd mai departe influența Academiei platoniciene. Bembo, însetat de tot ce se referea la spirit, o citise, fără îndoială, pe vremea Cînd scria *Asolanii*. Leonardo da Vinci o va citi între 1510 și 1515.

Înainte de a veni la Ferrara, Bembo trăise în preajma văduvei ultimului Lusignan, rege al Ciprului, Caterina Cornaro. După ce-și cedase regatul Serenissimei Republici, regina se retrăsese în castelul Asolo, lîngă Trevisi, unde trăia într-un lux regesc. La curtea ei se petrece acțiunea cărții lui Bembo, de unde și numele *Gli Asolani*. Trei tineri înfîlnesc aici trei tinere venețiene, doamne de onoare ale reginei. După masă, societatea se așază în parc, la umbra dafinilor, lîngă un izvor rece, și unul din tineri pune întrebarea dacă dragostea este bună sau rea. Melancolicul Perottino, dușman al iubirii, susține că ea este izvorul tuturor relelor din lumea aceasta. „Starea celor îndrăgostiți, declară el, este atît de jalnică, încît, trăind pentru ceea ce trăiesc, nu pot trăi, și murind pentru ceea ce mor, nu pot muri.” Dar a doua zi, Gismondo se face apărătorul dragostei, izvor al oricărei frumuseți, al oricărei bucurii, al oricărei măreții. El îi răspunde lui Perottino că dacă poeții nu vorbesc despre iubirile fericite n-o fac fiindcă ele nu au istorie. Cît despre inimă, ea numai „prin suferință rămîne biruitoare^ și-și apropie o altă inimă.

A treia zi, regina Ciprului ia parte la conversație, însufletînd-o și mai mult. Lavinello, purtătorul de cuvînt al lui Bembo, a susținut că dragostea și dorința sînt unul și același lucru; va trebui să dezvolte această teorie în cursul discuției. Spre surprinderea generală, el

explică în versuri și în proză că dragostea pămîntească nu este decît o imagine deformată a dragostei divine. Apoi spune de ce și-a schimbat gîndul:

„în dimineața aceea, tulburat, nedumerit, se sculase devreme și făcuse o plimbare în împrejurimile castelului Asolo. Care nu i-a fost mirarea cînd a întîlnit un călugăr necunoscut oare-l salută spunîndu-i pe nume, îl sărută pe 50

firunte și se dovedi că-i știe foarte bine preocupările. Noaptea trecută, ermitul fusese prevenit în vis de prezența tînărului în pădure și de toate amănuntele unei discuții care-l tulbura mult mai mult decît voia el să mărturisească. Dragostea, spune ermitul respingînd numaidecît argumentarea lui Lavinello, nu trebuie confundată cu dorința. Pentru a se face înțeles, explică cele trei facultăți ale sufletului, dintre care cea mai înaltă dă puțința interpretării lucrurilor inteligibile care i se arată omului prin lumină, prin imagini și adevăr. Cînd sînt rău interpretate, lucrurile inteligibile se schimbă în întuneric, greșeală, minciună. Această interpretare depinde de voința, pură sau nu, a cercetătorului. Așa ia naștere dragostea.

Pietrele, spune ermitul, au ființa; plantele, ființa și viața; animalele, ființa, viața, simțul; omul, piatră, plantă și animal în același timp, are, pe deasupra, rațiunea. Or, aceia cărora le place rațiunea caută, în iubirile lor, să realizeze lucrul cel mai desăvîrșit, singurul demn de om, în vreme ce aceia care se supun simțurilor, lucru mai puțin desăvîrșit, imită animalele disprețuind liberul arbitru. Apoi, reminiscență de la Platon, de la Dionysios Areopagitul și Marsilio Ficino, îi amintește lui Lavinello că omul este oglinda soarelui dar și că, prizonier al propriului său trup, el își uită originea divină și lasă să i se întunece limpezimea conștiinței. Cu toate acestea, în fiecare zi soarele și în fiecare noapte stelele îi arată Dragostea Divină și strigă: „Nesăbuiților! Pe unde rătăciți?

Orbi, ce nu vă gîndiți decît la falsele voastre frumuseți, și, ca Narcis, la deșartele voastre dorințe, nu vedeți că acestea nu sînt

decît umbra acelui «adevăr» pe care-l părăsiți! Contemplați-ne și văzîndu-ne frumusețea gîndiți-vă cît de mare trebuie să fie frumusețea Aceluia pe oare-l slujim!”

Dar nu este așa, deoarece memoria omului rămîne atît de încărcată de gîndurile pămîntești 51 încît ea se află, ca să spunem așa, îngropată în ele. Or, această îngropare „este singurul mod de a explica de ce sufletele noastre nu se întorc către Dumnezeu care le-a făcut’1 în dragoste și din dragoste, așa cum a făcut „acest templu sfînt pe care-l numim lume” pentru a le îngădui să locuiască în el.

Ca să-și precizeze și mai bine ghidarea, ermitul îi povestește tînărului mitul Insulelor fericite. „Dascălii cei bătrîni care-au păstrat amintirea celor mai tainice Lucruri Sfinte” spun că în niște insule îndepărtate trăiește o Regină „cu o înfățișare minunată”, veșnic frumoasă, veșnic tînără, veșnic fecioară. Cu toate acestea, dacă nu vrea să-și ia un bărbat, se lasă însă iubită și-i răsplătește pe aceia care i-o dovedesc. Pentru aceasta, îi atinge cu scepтрul pe toți pretendenții iar aceștia cad numaidecît într-un somn adîne. În timpul somnului, visele li se pot citi pe frunte. Pe aceia care visează vînătoare, pescuit sau cai, îi trimite în păduri sau în alte locuri care le vor permite să se consacre pasiunilor lor, deoarece dacă ar fi iubit-o cîtuși de puțin, spune ea, s-ar fi gîndit măcar o dată și la ea. Cît despre aceia care visează afaceri sau stăpînire, îi pune la „munci grele fără a se sinchisi de ei. Dar cei care, în vis, rămîn cu ea, sînt opriți în casa ei pentru a petrece și a vorbi în sunetele muzicii și în petreceri nesfîrșite. Unii mai aproape de ea iar alții mai puțin aproape după cum s-au gîndit la ea” (9). „întrucît viața noastră trecătoare nu este altceva decît un somn” Lavinello să se pregătească să fie bine pornit cînd se va arăta în fața Reginei Insulelor Fericite, să profite de timpul lăsat pentru somn, să nu-l mai irosească în „deșertăciuni nepermise”.

„Cît despre mine, spune bătrînul în chip de încheiere, doresc din tot sufletul să deschid ochii care se închid în această ceață pentru a contempla cu ajutorul lor nespusa frumusețe pe care o slujesc de

multă vreme... Totuși, de bună seamă, eu nu voi purta această haină și nici dumneavoastră pe a dumneavoastră, de vreme 52

ce un om ce pleacă din aceste locuri nu este gătit decît cu iubirea sa. Dacă aceasta a fost închinată unor frumuseți pămîntești și păcătoase, ea nu se poate înălța, ci rămîne în mocirla din care s-a născut omul și-i chinuie pe cei ce-o cultivă, așa cum poftele obișnuiesc să-i indispună pe aceia care nu pot avea nici o plăcere de pe urma lor. în schimb, dacă iubirea a fost închinată unor perfecțiuni divine, ea aduce o bucurie mai mare decît ne-am putea închipui, deoarece, cînd spiritele noastre au ajuns la acest bun, ele se bucură pe deplin.” 4. **BEMBO ÎN „CURENTUL”**

Originea *Asolanilor* ca și aceea a *Curteanului* este – cui i-ar trece prin gînd s-o nege? — *Banchetul*, *Fedon* și comentariul lor făcut de Marsilio Ficino. Ne amintim că, spre sfîrșitul *Banchetului*, după ce s-na vorbit multă vreme despre dragoste, Socrate declară că aceasta i-a fost dezvăluită de către o femeie numită Diotirna. „Căci adevărata cale a dragostei, spune ea, fie că ți-ai ales-o singur fie că ai fost dus spre ea, este aceea care pornește de la frumusețile sensibile și urcă neîncetat către acea frumusețe supranaturală trecînd, treptat, de la un trup frumos la două, de la două la toate celelalte, de la trupurile faimoase la faptele frumoase, apoi de la faptele frumoase la științele frumoase, pentru a ajunge de la științe la acea știință care nu este altceva decît știința frumuseții absolute, pentru a cunoaște în cele din urmă frumosul așa cum este el în sine.” Modernizînd tema în felul său, Beirbo introduce un călugăr. Cînd Baldassare Castiglione, peste cîțiva ani, va scrie dialogurile din *Curtea*⁵³ *nul*, i se va părea că nimeni nu este mai demn decît Bembo însuși să proclame adevărata iubire. Să nu uităm că opera lui Castiglione, departe de a fi închipuită, este mărturia fidelă a serilor petrecute la curtea din Urbino.

S-a încercat mult, timp de patru veacuri, să se arate că Baldassare Castiglione își etala inteligența și că Bembo nu credea nici o vorbă din ceea ce scria. Aserțiune*’ ciudată, dezmințită de

fapte, dar materialismul modern se aseamănă, în judecățile sale, mult mai des decît o crede, ou acela al Reformei și al Contrareformei.

De aceea însuși mobilul unor cărți ca *Asolanii* sau *Curteanul* îi scapă cu totul.

Cu obișnuita lui subtilitate, Castiglione ne arată motivele acestei legende. Cînd ducesa de Urbino și prietenii săi îl împing pe Bembo să vorbească, el șovăie, glumește, aproape se teme să înfrunte „lucrurile sfinte”. Apoi, cînd s-a hotărît să trateze problema frumuseții sufletelor, a legăturii lor ou îngerul ce se numește inteligență, o face „ou o asemenea îndîrjire” de parcă era scos din fire. într-atît, încît signora Emilia Pia, prietena apropiată a ducesei, chiar se apropie de el să-l scuture de braț și să-i spună: „Aveți grijă, messer Pietro, ca o dată cu gîndurile să nu vi se desprindă de trup și sufletul”. La care Bembo răspunde: „N-ar fi prima minune pe care Amor a făcut-o ou mine.”

Deși *Curteanul* a fost scris „pentru femei”, așa cum o spun unii erudiți moderni cu un spirit sistematic de defăimare, nu se poate nega autorului o cunoaștere adîncă a inimii omenești, a inimii bărbaților ca și a aceleia a femeilor.

Desigur, Lorenzo de Medici, în vestita sa *Dispută* (10), făcuse pe înțelesul publicului italian ideile lui Marsilio Ficino, însă originalitatea lui Bembo consta în a fi reluat amploarea dialogurilor lui Platon, dîndu-le forma nouă a unui roman. Succesul lor a dat curaj multor imitatori. Mario Equicola, un învățat de la curtea Isabellei d’Este a scris *Cele șase cărți despre natura dragostei, atît omenești cît și* 54

divine, și despre toate felurile acesteia, tradus în franceză de Gabriel Chappuys în 1584. Leon Evreul, „medic creștin al neamului evreesc”, a scris *Dialoguri de dragoste* care au fost traduse de Ponthus de Thyard, unul din cei șapte poeți ai Pleiadei. Aceste două opere, mai sofisticate, nu au nici anvergura, nici poezia, nici acea subtilă cunoaștere în ale dragostei, în care excelează *Asolanii* și *Curteanul*.

5. PIETRO BEMBO ȘI BALDASSARE CASTIGUONE LA CURTEA DIN URBINO. PRIETENIA LOR CU RAFAEL

La Urbino, la curtea și în vilele ducelui Guidobaldo, unde se află, mai întâi în trecere apoi pentru tot mai multă vreme, îl întâlnește Bembo pe Baldassare Castiglione cu care leagă o prietenie ce nu avea să se sfârșească decât o dată cu moartea. Adunînd în jurul lor artiști și învățați, Elisabeta și Guidobaldo le dădeau putința să lucreze, adică să scrie, să picteze și să studieze. Bibliotecile ducelui îi îngăduiau lui Bembo să-și adîncească studiile de filozofie greacă, iar curtea să-și dezvolte însușirile de artist și savant.

Gastiglione era cu opt ani mai tînăr decât Bembo. Născut în marchizatul Mantova, el era supus și prieten al fratelui Elisabetei. Învățase și el la Milano, cu un dascăl bizantin, atenianul Demetrios Chaloondylas, autorul ediției princeps a lui Homer. Lăudîndu-i înțelepciunea și purtările alese, unul din elevii acestuia scria: „Văzîndu-l, ai crede că-l vezi pe Platon, și încă și mai mult auzindu-l”. Un alt dascăl al lui a fost Poliziano, prietenul lui Lorenzo Magnificul.

Modestia lui Gastiglione, demnitatea, blîndețea, adîncile lui cunoștințe, însușiri confirmate de portretul său de la Luvru, făcuseră să fie prețuit de Ludovic Maurul, de marchizul de Mantova și chiar de Ludovic al XII-lea. Aflînd de moartea sa, Carol Quintul va spune: „Cel dinții cavalier din lume a murit!” Dar prințul pe gustul inimii sale, cel pe care l-a îndrăgit din prima zi cînd l-a văzut la Roma, a fost ducele Guidobaldo, transfigurat de boală și de puterea spiritului. I-a rămas credincios pînă în ultima clipă, de vreme ce asista la moartea lui.

Cît despre ducesă, nutrea pentru ea un fel de adorație respectuoasă. „Nu cred să fi existat vreodată alte locuri unde să se fi gustat atît de mult bucuria pe care o dă o tovarășie plăcută; se părea că un lanț ne ținea pe toți legați prin dragoste, în cît niciodată n-a fost nici între frați o înțelegere, o dragoste mai mare decât aceea ce domnea între noi.”

Pentru a perpetua această atmosferă frățească a scris *Curteanul*. S-a spus că această carte era un fel de manual pentru uzul tineretului de la curțile princiare, că învăța arta de a reuși pe lângă prinți și că, în ciuda subiectului copilăresc, această operă îndreptățește, prin eleganța și grația delicată a stilului ei, imensul succes pe care l-a avut multă vreme.

Nimic mai greșit. După părerea noastră titlul este nefericit deoarece, fără să vrei, îl opui *Principelui* lui Machiavelli cu oare nu are nimic comun, decît cel mult faptul de a fi fost publicat cam la aceeași dată; prin esența sa însă *Curteanul* este antipodul *Principelui*.

Ducesa de Urbino spunea însă pe atunci: „Dacă judecăm după însușirile pe care le cereți curteanului, mă îndoiesc că va putea exista vreodată un prinț demn de a fi slujit de către el!”

„Dacă mă înșel, răspunde Castiglione, mă înșel împreună ou Platon și ou Xenofon care au descris Republica desăvîrșită și regele desăvî: rșit.”

Pentru a-l zugrăvi pe curtean, Castiglione se folosește de persoanele din preajma sa dintre 56

care cele mai cunoscute sînt: Bembo, Bibbiena, Giuliano de Medici, Ottaviano Fregoso, Emilia Pia, Cesar Gonzaga.

Adevăratul curtean, ca și dascălii săi Platon și Aristotel, este filozoful. Dar nimeni nu poate fi filozof dacă n-a primit harul divin de a iubi, adică de a se lega de ființă și dacă nu are aripi pentru a se înălța de la frumusețea de pe pămînt către frumusețea supremă. Ultimele pagini ale cărții lui Castiglione nu sînt altceva decît o parafrază a *Banchetului* sau a lui *Fedru* de Platon și rolul de a pronunța cuvintele de încheiere îi este încredințat lui Bembo:

„Avem trei moduri de a cunoaște: simțurile, rațiunea și inteligența; din simțuri purcede dorința, care la noi e aceeași ca și la animalele iraționale, din rațiune purcede facultatea de a alege, care e proprie omului și din inteligență, cu ajutorul căreia omul poate vorbi cu îngerii, purcede voința. Și, după cum inteligența singură poate contempla lucrurile inteligibile, tot așa voința singură se

hrănește cu legături spirituale. Omul, de natură rațională, așezat între aceste două extreme, poate, la alegere, să se aplece către o extremă sau către cealaltă. El are astfel posibilitatea de a se înălța la frumusețe, or, frumusețea izvorăște din Dumnezeu, este un cerc al cărui centru este bunătatea și cuim nu există cerc fără a avea un centru tot așa nu poate exista frumusețe fără bunătate. Or, arareori se întâmplă ca un trup frumos să adăpostească un suflet rău și de aceea, frumusețea extrinsecă e un semn neîndoios al bunătății intrinsece, această grație imprimă mai mult sau mai puțin trupului caracterul sufletului. Și dacă veți privi cu băgare de seamă în jurul vostru, veți vedea că toate lucrurile care sînt bune și folositoare au și harul frumuseții. Așadar, se poate spune că binele și frumosul sînt, într-un fel, același lucru și aceasta mai cu seamă în ceea ce privește trupurile omenești. Nu pot tăgădui că n-ăr fi cu puțință să fie în 57 lumea asta și femei fruntașe și lipsite de rușine, dar de bună seamă nu frumusețea le îndeamnă a se vădi nerușinate; dimpotrivă, ea le abate de, la rele, îndreptîndu-le pe calea deprinderilor virtuose, tocmai prin legătura pe care frumusețea o are ou bunătatea; totuși o proastă creștere, lingușirile îndrăgostiților, darurile, sărăcia, speranțele, greșelile și mii de alte pricini biruie statornicia femeilor frumoase și cuminți; din aceleași pricini se întâmplă ca și bărbații frumoși să ajungă ticăloși⁴⁴.

Se mai întâmplă adesea ca văzul, ca și celelalte simțuri ale noastre, să se înșele și să ia drept frumos un chip care de fapt nu e frumos; acest lucru se întâmplă deoarece în ochii și în întreaga înfățișare a unor femei se vede cîteodată zugrăvită, o dată cu o necinste uimitoare, o anumită înclinare spre voluptate. Aceste apucături plac multor bărbați deoarece ele le promet să obțină ou ușurință ceea ce doresc și de aceea ei numesc această lascivitate frumusețe, dar adevărul este că ea nu e altceva decît o nerușinare, nedemnă de un nume atît de sfînt. Astfel, în loc să iasă din el însuși cu gîndurile sale, cum face cel care contemplează frumusețea trupului, este necesar ca omul să se cufunde în el însuși, spre a

contempla frumusețea care se vede cu ochii spiritului, care devin mai pătrunzători atunci când ochii timpului își pierde acuitatea. Atunci sufletul, eliberat de vicii, purificat prin studiul adevăratei filozofii, întors înspre viața spirituală și deprins cu cele ce aparțin inteligenței, se întoarce către contemplarea propriei sale substanțe. Trezit, ca dintr-un somn adânc, el vede în el însuși o rază a acelei lumini care este adevărata imagine a frumuseții îngerești...

„Când sufletul pătrunde în jocul sfânt al adevăratei iubiri divine, el zboară să se unească cu natura îngerească. Atunci nu numai că părăsește întru totul simțurile, dar nu mai are nevoie nici de cuvântul rațiunii; căci, preschimbat în înger, el înțelege toate lucrurile inteligibile și fără nici un vâl sau umbră, el vede 58

imensa mare a purei frumuseți divine, se bucură de acea supremă fericire ce nu este perceptibilă pe calea simțurilor⁴⁴.

„După ce vorbi astfel, Bembo rămase dintr-o dată tăcut și nemișcat, cu ochii ridicați spre ceruri, pierdut ca într-un extaz. Atunci ducesa și toți ceilalți începură din nou să stăruie pe lângă el ca să-și urmeze raționamentul căci fiecăruia în parte i se părea că simte în suflet o scînteie a iubirii divine.

— Doamnelor și domnilor, răspunse Bembo, eu am dat glas cuvintelor pe care avîntul sfînt al dragostei mi le-a dictat cu totul pe neașteptate; acum însă, cînd el nu mă mai inspiră, n-aș ști ce să mai spun și cred că Amor nu vrea să-i fie tainele mai cu amănuntul dezvăluite.

Atunci seniorul Gasparo, dușman veșnic al femeilor, adăugă:

— Sînt convinși că acest drum este greu pentru bărbați, dar imposibil pentru femei.

La care Giuliano de Medici răspunse:

— În această privință nu sînt oare femeile superioare bărbaților, dat fiind că însuși Socrate mărturisește că toate tainele iubirii i-au fost dezvăluite de către o femeie numită Diotima și că îngerul care i-a insuflat focul dragostei Sfîntului Francisc le-a făcut pe cîteva femei din vremea noastră demne de această dragoste? Trebuie oare

să vă amintesc de Maria Magdalena și de toate femeile pe care iubirea angelică le-a răpit pînă în al treilea cer și de toate cele care au murit pentru dragostea numelui lui Cristos?...

Seniorul Gasparo se pregătea să răspundă, dar, luîndu-i vorba, ducesa spuse:

— Messer Pietro Bembo să judece dacă femeile sînt în stare de această dragoste divină deopotrivă cu bărbații sau nu; dar fiindcă s-ar putea ca pricina aceasta să se lungească mult prea mult, poate ar fi bine s-o amînăm pe

59 mîine.

— Așadar, pe astă seară, răspunse *messer* Cesar Gonzaga.

— Cum pe astă seară? întrebă ducesa.

— Pentru că s-a crăpat de ziuă, răspunse Cezar Gonzaga, arătînd lumina care prindea să se strecoare prin crăpăturile ferestrelor.

Atunci fiecare se ridică și se miră, căci nu părea că discuția ar fi durat mai mult ca de obicei. S-au deschis ferestrele oare dădeau spre coama înaltă a muntelui Catri și s-a văzut la răsărit o imîndră auroră de culoare trandafirie. Toate stelele se stinseră, afară doar de dulcea stăpînă a cerului, Venns, ce străjuiește pururi hotarul dintre zi și noapte, și se părea că dinspre ea vine o melodie suavă care agita, murmurînd, pădurile de pe colinele vecine...

Atunci, kiîndu-și cu plecăciune rămas bun de la ducesă, fiecare invitat se îndreptă către odaia lui, fără lumină de facile, căci lumina zilei era de ajuns (11).“

Peste cîțiva ani, regăsim pe cei mai mulți dintre interlocutorii din *Curteanul* în „familia ferioită“ pe care o constituie curtea lui Leon al X-lea, la Roma. Bembo și Castiglione, care-l cunoscuseră pe Rafaei la Urbino, se împrietenesc și imai mult cu el. Bembo, într-una din scrisorile sale, povestește o excursie pe care au făcut-o împreună pentru a vizita ruinele vilei lui Adrian la Tivoli. Atunci le-a făcut Rafaei portretele. Cel al lui Castiglione este la Luvru, cel al lui Bembo a dispărut, ca atîtea opere ale lui Rafaei. Dar una din

picturile cele mai extraordinare de pe acest glob, *Școala din Atena*, se păstrează. Transpunere picturală a teoriilor neoplatoniciene-creștine, ea iar fi de neînchipuit fără conversațiile de la Urbino și fără prezența celui misterios Fabius Calvo din Ravenna, pe care Rafael îl respecta ca pe un tată (12).

În 1518, când se pregătea să publice *Curteanul*, Castiglione îi cere lui Bembo să-i revadă textul. Se pot vedea corecturile pe manuscris.

60

După moartea timpurie a lui Rafael, Castiglione scrie o elegie și scrisori care arată durerea sa. Bembo îi va compune epitaful. Apoi, Leon al X-lea, printre secretarii căruia se număra, și Castiglione, mor la rîndul lor. În curînd, Roma va fi jefuită de trupele lui Carol Quintul, care vrea să-i impună papii Inchiziția.

Retras la Padova împreună cu Morosina, mama copiilor săi, într-una din acele vile frumoase pe care călătorul le mai poate admira și astăzi, Bembo scrie *Istoria*, aceea a lui Guidobaldo și a Elisabetei de Urbino, lucrări în proză în limba italiană și numeroase sonete. Înconjurat de tablourile, de statuile și de biblioteca sa, el cîntă florile, fructele, legumele din grădina sa și chiar farmecul Brentei care curgea prin fața porții sale.

În 1539, Paul al III-lea, ultimul papă din Renaștere, acordă ultimului umanist italian titlul de cardinal. Morosina murise de multă vreme, iar copiii erau cu rostul lor. Abia atunci Bembo, pînă atunci laic, ajunge prelat. În acest timp, probabil, Benvenuto Cellini bate o medalie oare-l reprezintă ca un bătrîn frumos, cu fața ovală, încadrată de o barbă lungă, cu fruntea pleșuvă, nasul acvilin, ochii blînzi și pătrunzători în același timp. Pe dosul medaliei, Cellini a săpat un pegas ce-și ia zborul, pentru a spune că întotdeauna cardinalul rămîne totuși poet.

Avea dreptate. În ciuda defăimării de care mai au și astăzi parte, *Asolanii* au fost retipăriți într-una. Și astăzi mai pot fi găsiți în orice ediție populară a clasicilor italieni (13).

IV. FERRARA ȘI FAMILIA ESTE

1. UONELLO ȘI BORSO, PROTECTORII ARTIȘTILOR

Istoria acestei familii este un șir de amoruri, schingiuiiri și asasinate, ascunse sau legale. Dante deja așezate pe unul din strămoșii lor, Obizzo, ucis de fiii săi, pilintre „tiranii care nu se satură de jafuri și de sânge” (1). Istoria lor sîngeroasă poate rivaliza cu aceea a familiei Malatesta. Dar, ipocriți și bigoți, membrii familiei Este nu au nici splendida nerușinare, nici dragostea pentru cele ale spiritului care-i caracterizează pe stăpînii din Rimini. Supușii și contemporanii lor, care le cunoșteau fățărnicia, îi făceau să coboare din Ganelon, trădătorul de la Roncevaux³.

Există numai două excepții: Lionello și Borso, fiii naturali ai marchizului Niccolo. Lionello, ajuns marchiz de Ferrara în urma tragediei oare l-a costat viața pe fratele său Ugo și pe Parisina Malatesta, tînăra soție a tatălui său, întreține legături prietenești cu artiștii și-i atrage pe Alberti și Pisanello la Ferrara. Elev al vestitului pedagog Guarino da Verona, el se căsătorește cu Margherita Gonzaga, elevă a lui Vittorino da Feltre și, timp de cîtiva ani, s-a crezut că Ferrara va rivaliza cu Urbino și Mantova.

Cei doi tineri protectori ai artelor au murit curînd și după ei, Borso, primul duce de Ferrara, a înlocuit literatura și pictura cu mărșă.

Domnia lui Borso (1450—1471) a fost ceea ce se numește o domnie mare. A obținut cu bani, se înțelege, de la împănatul Frederic al III-lea, titlul de duce de Modena și de Reggio, feude ale Sfîntului Imperiu, apoi de la papă titlul de duce de Ferrara, feudă a bisericii; a cucerit, ici și colo, cîteva teritorii, fără război, a domnit cu o dreptate mai mult aparentă decît reală și, ca un adevărat fiu al casei de Este, s-a îngrijit de faima sa. Un poet i-a fabricat o lungă Iliadă, *Borsiada*, care a avut soarta tuturor surorilor sale, *Borgiada*, *Franciada* sau *Henriada*.

Din fericire, nu ne rămân decît fragmente din *Borsiada*. A avut caii cei mai frumoși, șoimii cei mai frumoși, cîinii cei mai frumoși, piticii cei mai urîți, nebunii cei mai stupizi, curtenii cei mai lingușitori, deoarece îi răsplătea princiar.

Fără să țină seama de dorința lui Lionello, Borso acordase toate privilegiile celor doi frați ai săi mai tineri, fiii legitimi ai lui Nicolae al

II- lea și ai Riociardei de Saluces, Ercole și Sigismondo. Pe unul îl numise guvernator de Modena, pe celălalt guvernator de Reggio. Pe Ercole, Borso l-a apreciat pentru iscusința sa administrativă; de aceea l-a desemnat ca urmaș la tron, în ciuda drepturilor nepotului său Niceolo, fiul lui Lionello.

2. ERCOLE I, DUCE DE FERRARA, ÎNCEARCĂ SA-L OTRĂVEASCĂ PE NICCOLO. SE CĂSĂTOREȘTE CU ELEONORA DE ARAGON. EȘECUL ȘI MOARTEA LUI NICCOLO.

Cu Ercole reîncepe tradiția sîngeroasă a familiei d'Este. Stăpîn al celor trei ducate, Ercole îi arată lui Niccolo bunăvoință și îi trimite, în 63 semn de prietenie, un costum minunat pentru a putea purta cu demnitate doliul după Borso.

Dar Niccolo, care se refugiase la Mantova la unchiul său Lodovico Gonzaga, nu avea nicidecum de gînd să se lase despuiat de drepturile sale. Ercole, întotdeauna bine informat, s-a hotărît, pentru a simplifica lucrurile, să-l otrăvească pe acest pretendent. A încredințat această misiune contelui Niccolo de Rinaldo Ariosti, o rudă de a sa.

Trimis oficial la Mantova pentru a-i duce marchizei daruri din partea lui Ercole, contele Ariosti izbutește să-l cîștige pe maestrul de ceremonii al tînărului Niccolo, care se învoiește să otrăvească mîncarea stăpînului său. Printr-o întîmplare, maestrul de ceremonii s-a îmbolnăvit chiar în seara în care trebuia să-și pună planul în aplicare. Însălmîntat, crezîndu-se otrăvit, victimă a unui șiretlic drăcesc, își mărturisește crima tînărului Niccolo și prințului

moștenitor al Miantovei.

Contele Ariosti, prevenit la timp de un spion, izbutește să fugă și să ajungă la Ferrara. Cît despre maestrul de ceremonii, el a fost executat.

Curînd după aceasta, Ercole, crescut prin grija tatălui și a fraților săi la Neapole, își amintește de fiica regelui Ferrante, Eleonora, și-i cere mîna. Nunta s-a făcut cu atîta pompă încît se mai vorbea încă despre ea cînd a venit la Ferrara Lucreția Borgia, treizeci de ani mai tîrziu. Toată țara s-a luat la întrecere, spune versiunea oficială, să cîstească pe fiica celui mai puternic monarh italian. Corporațiile cetățenilor au copleșit-o cu cadouri bogate și toate familiile nobile din țară le-au urmat pilda, în realitate, sumele erau mai mult sau mai puțin fixate dinainte iar darurile de nuntă un fel de impozit, plătit de industriași, de negustori și de corporații în nădejdea de a scăpa pentru cîtva timp de sîcîielile celui mai bine organizat fisc din peninsulă.

Instruită, muziciană, Eleonora de Aragon a dat dovadă, la primejdie, de o energie și de o 64

prezență de spirit deosebite. Se afla singură la Ferrara cînd tînarul Niccolo, profitînd de lipsa lui Ercole, a încercat, cu sprijinul marchizului de Mantova și al ducelui de Milano, să pună mina pe capitală. Ascunsese în niște bărci care transportau paie pe rîul Pad vreo șapte sute de oameni înarmați care, sosiți în portul Ferrara, au sărit din bărci și au străbătut orașul strigînd deviza tînarului pretendent: „Vela! Vela!”

Dar cum populația a rămas neclintită la proclamațiile fiului lui Lionello, Eleonora, stăpîna a castelului, a avut timp să organizeze apărarea. Alungat din oraș, urmărit, prins în mlaștinile Padului, împreună cu o numeroasă suită, Niccolo a fost închis în acel castel al cărui stăpîn crezuse că putea ușor ajunge.

Întors în grabă la Ferrara, Ercole, credincios tradiției familiei d'Este, s-a răzbunat cum nu se putea mai bine. A pus numaidecît să fie spînzurați două sute de oameni de ferestrele palatului della

Ragione și alți cinci sute s-au legănat curînd în jurul crenelurilor castelului. Pe nepotul său l-a decapitat fără să-l schingiuiască. În sfîrșit, după ce înspăimîntase pe toată lumea, a dat dovadă de o mărinimie princiară, lăsînd viața cîtorva soldați scăpați de la măcel. Apoi a hotărît ca Niccolo, fiul lui Lionello, să fie îngropat cu toate onorurile cuvenite unui prinț moștenitor.

Capul pretendentului legitim fiind cusut cu grijă de trup, corpul îmbrăcat în haine scumpe iar în mîini cu mănuși roșii, cadavrul a fost pus într-un sicriu deschis ca tot poporul să poată prețui în voie îndurarea lui Ercole. Apoi, înconjurat de familia sa, în urma preoților, a însoțit convoiul, pe jos, în sunetul clopotelor. Ducesa Eleonora privea ceremonia funebră stînd în picioare în balconul palatului. Mișcată de atîta mărinimie și poate și la gîndul că cel ce era dus cu atîta pompă la ultimul său lăcaș era moștenitorul legitim al Ferrarei, în loc să fie împăiat cum ar fii făcut-o regele Ferramte, ta65 tăi său, ea a izbucnit în hohote de plîns. Hohote de plîns repetate în cor de femeile de la ferestre și prelungite de copiii din piață și apoi de bărbații din cortegiu. A fost emoționant, patetic, măreț. După ceremonie, fiecare s-a întors acasă, convins că a asistat la cel mai frumos spectacol din viața sa și prin aceasta puterea lui Ercole a fost și mai mult întărită.

3. DOMNIA LUI ERCOLE, CRUZIMEA ȘI BIGOTISMUL SAU

Imbătrînind, ducele Ercole seamănă tot mai mult cu strămoșii săi și cucernicia lui, îngustă ca și a lor, se schimba în bigotism. Făcea deseori pelerinaje, trimitea talismane cu chipuri miraculoase și se gîndea serios să plece la San Iacopo di Compostella, cîind papa l-a făcut să-și schimbe gîndul. Atunci a început să construiască noi biserici; fiind zidite prost, ele au avut în curînd nevoie de reparații costisitoare, plătite, bineînțeles, de către enoriași, care n-au binecuvîntat numele stăpînului lor. Ferrara, cu o populație de 150 000 de locuitori, avea peste o sută de biserici, iar numărul mănăstirilor creștea în aceeași proporție. Pentru a dobîndi îndurarea divină, Ercole nu avea pretenția de a ridica mîini neîntinate către

cer, dar nădăjduia să-i obțină mila prin daruri, pelerinaje, serbări frumoase, luminări, liturghii și tămâie.

Foarte curînd, admiră discursurile, predicile și profețiile lui Savonarola, nepotul vestitului savant care contribuisese atît de mult la faima universității din Ferrara. Citea cu luare aminte toate scrierile lui Savonarola și, în 1496, începe să domnească în spiritul acestuia. Poruncește populației să postească două zile pe săptămînă, organizează procesiuni pentru rezolvarea problemelor politice și, din înaltul bal66

conului palatului Ragione, dă un odict care pedepsea cu cea mai mare severitate adulterul, blasfemul și sodomia. Pe vremea cînd Alexandru al VI-lea îi ocrotea pe evrei, Ercole, întocmai ea Savoruarola, i-a persecutat, i-a obligat să poarte semnul galben, i-a silit prin amenințări să ia parte la predicile din dom.

Savonarola, foarte mulțumit de marea cucernicie a lui Ercole, i-a trimis opusculul său *De simplicitate Christianae Vitae*, spunîndu-i, în chip de prefață, că „doctrinile cuprinse în carte ar putea aduce servicii neprețuite ducelui, ca urmare a marilor sale virtuți!”

Trebuie să spunem, spre cinstea lui Ercole, că a rămas credincios călugărului, chiar cînd acesta a fost excomunicat.

4. PICTORII DIN FERRARA: COSIMO TURA, FRANCESCO COSSA, MAZZONI ȘI SCULPTURA IN TERACOTA;

Familia Este, oricît de aspiră a fost domnia ei, a făcut din Ferrara unul din primele orașe industriale moderne, iar din Universitatea sa o rivală a celei de la Padova. Străzile liniștite și late ale actualei cetăți provinciale amintesc că ea a fost altădată un oraș de o sută de mii de locuitori, unul din cele mai importante din peninsula alături de Neapole, Milano, Veneția și Florența. Minunatul său dom roman, întunecatul castel ducal, palatele Prosperi, Schifanoia și Diamianti sînt martorii unor vremuri de înflorire. Cu toate acestea nu întîlnim aici palatele somptuoase din Bologna, Veneția sau Florența deoarece nobilimea și burghezia, bogate și puternice în alte părți, se bucurau de privilegii foarte limitate și se temeau de sporirea 67 impozitelor

dacă ar fi construit case mari.

Pictura ferrareză, atît de prețuită de unii critici și iubitori de artă, nu este totuși decît produsul unei școli de provincie. În timpul șederii sale la Ferrara, Pisanello l-a pictat pe Lionello și a făcut și portretul unei prințese din casa d'Este oare, pentru unii, ar fi sora lui Lionello, Ginevra, căsătorită la cincisprezece ani ou Sigismondo Malatesta, otrăvită și ea, se spune, la douăzeci și unu de ani, iar pentru alții ar fii prima soție a lui Lionello, Margherita Gonzaga, sora marchizului Lodovico (2), Trăsăturile acestea bolnăvicioase, gînditoare și triste, tenul palid, o amintesc pe Margherita, ființa aceea aleasă, bună și inteligentă, fără să fie frumoasă, și oare suferea de o boală de stomac. Frunzișul întunecat, fluturile, garoafele, florile de cîmp, demne de un pictor japonez, au făcut celebru, pe bună dreptate, portretul de la Luvru.

Prezența lui Pisanello, aceea, trecătoare și ea, a lui Gentile Rellini, vecinătatea lui Mantegna par să fi trezit cîteva vocații picturale. Pictorii cei mai cunoscuți și oei mai ocupați, Cosirno Tura (1432—1495) și Francesco Cossa au pictat, în palatul Schifanoia, frescele care-l slăvesc pe ducele Borso, suita sa, astrologia și munca productivă a supușilor săi. În ciuda unor capete prea mari, a anatomiei membrelor strîmbate de gută și a exagerării mișcărilor, picturile lui Tura nu sînt lipsite de prestanță prin simplitatea și forța lor realistă. Francesco Cossa (1435—1477) are mai multă amploare, sevă și originalitate. Țăranca ce reprezintă *Toamna* de la Muzeul din Berlin este cel mai uimitor exemplu al unui minunat afiș artistic, înainte ca asemenea afișe să fi fost create. Ercole Roberti (1460?—1496) imită cu un talent naiv și plin de capricii pe acești doi maestri și, ca și ei, suferă înrîurirea lui Mantegna și a lui Piero della Francesca care ar fi lucrat, pare-se, cîtva timp la Ferrara.

Lorenzo Costa, frații Dossi, Garofalo fac parte din generația tînără, inspirată de Gior68

gione și Tițian. Lorenzo Costa va ajunge urmașul lui Mantegna la Mantova și va picta pînzele searbăde care o vor ferma pe

Isabella d'Este. Cu acești pictori de mina a treia se și stinge Școala ferrareză, atât de puțin italiană în ceea ce privește expresia.

Cosimo Tura și Francesco Cossa sînt pictori robuști care, în limitele tehnicii lor, se străduiesc să copieze realitatea. Prin naturalismul lor, sculptorul Mazzoni se aseamănă mult ou artiștii nordici. Probabil elev al lui Niccolo dell'Arca, acela care a luciat la mormîntul Sfîntului Dominic, la Bologna, Mazzoni a avut un mare succes ou marile sale statui de teracotă. A trăit rînd pe rînd la Neapole și Tours, unde a stat în două rînduri. La moartea lui Ludovic al XH-lea, se întoarce la Modern, unde moare în 1518, copleșit de onoruri și bogății.

Se pot vedea, în dom și în biserica San Giovanni, cele două mai vestite opere ale sale, *Pietă* și o *Naștere a Mîntuitorului*. Ele explică succesul său în Franța deoarece amintesc arta flamandă și burgundă. Acest contemporan al lui Luca della Robbia pare să trăiască în altă vreme și în altă țară. Compoziția sa este fără valoare. Se mărginește să pună personajele unele lîngă altele. În schimb, simțul său de observație îi încîntă pe amatorii de adevăr material. Zbîrciturile, părul, strîmbăturile, îm brăcămintea, gesturile sînt de o precizie desăvîrșită, dezarmantă.

Mazzoni este părintele sculpturii în teracotă de la Modena. Această formă de artă a cunoscut un asemenea succes încît, o sută de ani după moartea artistului, ea era încă înfloritoare. În 1573, călugării de la San Vitale din Ravenna, închipuindu-și că înfrumusețează capodopera bizantină, pe care o aveau în grijă, comandă la Modena o serie de heruvimi de teracotă pentru a împodobi o cornișă. Nimic nu ilustrează mai bine inconștiența artistică a Contrarefor69 mei.

5. MATTEO BOIARDO ȘI „ORLANDO INNAMORATO” (1434-1494)

Prieten cu Ercole d'Este, pe vremea cînd acesta mai era guvernator al Modienei în slujba fratelui său Borso, Boiardo va spune că inima sa este împărțită „între bunul său stăpîn și chipul

frumos care-l atrage**. Ercole va răsplăti această credință: duce al celor trei State, Ferrara, Modena și Reggio, el va încredința poetului, senior de Scandiano, sarcina de guvernator al Modenei. Aceasta fiind prea grea pentru puterile lui Boiardo, i-o va da pe aceea de guvernator la Reggio. În ciuda unor necazuri cu niște hoți și falsificatori de bani, Boiardo păstrează acest post pînă la moarte. În 1494, Ercole I, socrul lui Ludovic Maurul, se înțelege cu el pentru a lăsa să treacă armatele lui Carol al VIII-lea oare, de la Reggio, se duc spre Apenini. Boiardo, deși adînc nemulțumit de politica dusă de suzeranul și prietenul său, se supune ordinelor primite, aprovizionează cu cele necesare trupele și-și exprimă necazul în ultimele versuri din *Orlando innamorato* **în timp ce cînt acestea, o, Mîntuitorule, văd Italia pîrjolită de focul pus de Galii care, cu bravură vin să pustiască nici eu nu mai știu ce locuri.**

De aceea las pe Flordespina arzînd în flăcările unei aprige iubiri.

Dacă-mi va fi îngăduit, vă voi spune altădată urmarea acestor întîmplări.

Aceasta nu avea să se mai întîmple, deoarece poetul a murit în decembrie 1494.

Orlando innamorato, început între 1475 și 1478, la Scandiano, a fost opera vieții sale. Cînteoul lui Roland, după cum se știe, se bucura de o extraordinară răspîndire în toată Europa. Roland cel viteaz și Tristan îndrăgos⁷⁰

titul au legănat visele tuturor femeilor din Evul Mediu. Boiardo a cîntat, așadar, și pe viteaz și pe îndrăgostit:

Tineri și bătrîni, nobili și plebei, intră cu toții în horă.

Împotriva dragostei și a morții nu există leac (3).

Eroina romanului, frumoasa Angelica, răătăcită, s-ar părea, la curtea lui Carol cel Mare, împreună cu fratele ei, îi ademeneste pe toți cavalerii pe oare vrea să-i atragă la curtea tatălui său, regele tătaresc. Fratele luptă ou arme vrăjite iar sora are un inel magic care, ca și cel al lui Gyges, poate s-o facă nevăzută. Roland și Renaud de

Montauban se înflăcărează pentru frumoasa păgînă și o urmează. În pădurea Ardenilor, Angelica bea din izvorul dragostei și arde de iubire pentru Renaud care, în același timp, fără să știe, bea din izvorul uitării. Îndurerată, Angelica va face din Roland valetul ei, îl va duce în Orient. Apoi, dornică să-l revadă pe Renaud, pentru oare continuă să ardă de dragoste, se va întoarce în Franța. Trecînd din nou prin pădurea Ardenilor, Angelica bea din izvorul uitării iar Renaud, la rîndul său, va bea din cel al iubirii. Iată-l, așadar, rival al lui Roland. Carol cel Mare, care se teme de furia lor, hotărăște că cel ce-i va învinge pe sarazini va căpăta mina Angelicăi.

Moartea întrerupe poemul care va fi reluat de Ariosto.

Deși poetul declară că „știința îl împodobește pe cavaler așa cum împodobește floarea cîmpia“, Roland este un uriaș neghiob, fără nici o asemănare cu eroul de la Roncevaux. Angelica, urmașă demnă a Cressidei lui Boccaccio, întruchipează cocheta. Sucește capul vitejilor cu chipul ei candid, cu gura ei roșie, cu privirea ei gingașă, cu părul ei blond și ou vorba ei „atît de plăcută încît orice gînd trist se schimbă 71 în bucurie“.

Această latură omenească îi încîntă pe contemporani și pe cei de la curtea lui Ercole. Fiica sa, Isabella, entuziasmată de poet și de poem, va recita pretutindeni versuri din *Orlando innamorato*. Cu toate acestea, noua generație, crescută în limbajul pur al lui Lorenzo Magnificul, Poliziano și Bembo, îi va reproșa lui Boiardo provincialismele. Aretino va spune că acest poem, de o frumusețe eroică, este stricat de limba trivială și de expresiile populare.

Orlando innamorato i-a încîntat, totuși, pe cititorii care nu regretau decît un lucru: acela de a nu cunoaște urmarea.

6. ARIOSTO (1475-1533), VICTIMA A MECENATULUI FAMILIEI ESTE

Fugind din Ferrara, în urma unei certe cu frații săi, Obizzo al III-lea se refugiase la Bologna și se îndrăgostise aici de o patriciană tînără și frumoasă, Lippa Ariosti. Ajuns pe tronul Ferrarei, el se căsătorise ou ea și recunoscuse pe cei unsprezece copii pe care ea i-i

dăruise. Vărul Lippei, Niccolo Ariosti, se stabilise la Ferrara; acesta era bunicul poetului.

Tatăl său, șeful celor doisprezece judecători, cel dintâi funcționar al țării, a fost însărcinat în această calitate de Ercole I să-l otrăvească pe fiul lui Lionello, moștenitorul legitim al ducatului. Asprimea sa îl făcuse atât de urât de popor încât ducele a fost obligat să-l mute la Modena. Pe vremea aceea Lodovico avea cincisprezece ani. Din fericire, tatăl său l-a silit să rămână la Ferrara ca să studieze dreptul, care nu era pe placul tânărului. Contele Ariosti însă nu îngăduia copiilor săi să aibă gusturi personale. Lodovico și-a făcut datoria: la douăzeci de ani, era doctor în drept. 72

În acea vreme, el l-a cunoscut pe umanistul Gregorio di Spoleto, fostul preceptor al lui Leon al X-lea, care a deschis tânărului poet porțile Antichității. „Atunci, scrie Ariosto, soarta a ținut în sfârșit cu mine și mi l-a scos în cale pe Gregorio din Spoleto pe care-l voi binecuvînta întotdeauna/” În 1500, nefericita Isabella de Aragon, retrasă la Bari, împreună cu copiii săi, i-a cerut lui Gregorio să se însărcineze cu educația lor pe care o voia desăvârșită. Ariosto nu l-a uitat niciodată pe bătrînul său dascăl pe care-l iubea ca pe un tată.

Trecînd în slujba cardinalului Ippolito d'Este, Ariosto l-a însoțit în călătoriile sale, dar el nu era născut să fie curtean. Cum nu dorea nici onoruri, nici bogăție, nu voia decît un lucru: să scrie în deplină libertate.

Cînd Leon al X-lea s-a urcat pe tronul papal, ducele Alfonso I i-a cerut poetului să-l însoțească la Roma. În mai multe rînduri Ariosto se dovedise bun diplomat și ducele nădăjduia că el va ști să fie pe placul papii, care trăia înconjurat de prietenii literari ai poetului: Bembo, Castiglione, Bibbiena, Calcagnini. La rîndul său, Ariosto nădăjduia în taină că prietenii săi vor ști să folosească trecerea lor pe lîngă Sanctitatea Sa pentru a-l opri la Roma, ca secretar sau profesor la Universitate. Își dă, totuși, curînd seama că, în ciuda succesului comediei sale, *I suppositi* (4), jucată la Vatican, el nu va intra în „familia fericită” care-l înconjoară pe papă. La 17 aprilie 1514, scrie

că a sărutat piciorul Suveranului Pontif, dar cum Sanctitatea Sa este mioapă și la ceremonii nu poartă ochelari, nu l-a recunoscut. „În afară de aceasta, precizează poetul cu amărăciune, cred că aici toți îl imită pe papă și au devenit cu toții miopi.”

Binecuvîntată miopie! Ea i-a îngăduit, la patruzeci și patru de ani, să găsească fericirea pe oare nu credea s-o mai întîlnească. Întorcîndu-se la Ferrara, se oprește la Florența, o re73 vede acolo pe Alessandra Benucci, tînăra văduvă a lui Tito Strozzi, umanistul ferrarez. Broda o haină pentru unul din fiii ei, cînd Ariosto a văzut-o la ea acasă, îmbrăcată cu o rochie neagră care făcea să pară și mai frumos părul ei blond. A fost o dragoste fulgerătoare. L-a urmat pe Ariosto la Ferrara unde locuia într-o căsuță vecină eu aceea a poetului deoarece, deși nu făcea parte din cler, acesta primea venituri de la o mică abație, fapt care-l oprea să se căsătorească. Peste cîtiva ani, s-a căsătorit în taină ou Alessandra și pînă la moartea poetului, fericirea lor n-a fost întunecată de nimic.

În 1517, cardinalul Ippolito a vrut să-l ia pe Ariosto în Ungaria. Poetul socotea însă că are dreptul să se bucure în sfîrșit de fericirea sa, să lucreze la noi opere, să corecteze *Orlando furioso*. Nu uita nici exclamația lui Ippolito cînd îi citise poemul: „Messer Lodovico, unde dracu’ ai găsit toate prostiile astea?” Prin urmare n-a primit să-l însoțească pe atotputernicul său mecena și mecena nu l-a iertat-o.

I-a tăiat numaidecît două venituri ecleziastice și a refuzat să-l primească înainte de plecare. Pentru a-i da lovitura hotărîtoare, ducele, inspirat de fratele său cardinalul, a pus mîna pe o foarte frumoasă moștenire care se cuvenea poetului și fraților săi, sub pretext că mortul nu făcuse testament! Degeaba a protestat poetul, degeaba s-a indignat el, ducele și cardinalul l-au sfătuit în bătaie de joc să scrie mai departe povești!

Nevoia îl făcea pe Ariosto să-și plece capul, să ceară, ba mai curînd chiar să cerșească un ajutor. În deznădejdea sa, s-a adresat ducesei. Luoreția Borgia nu era destul de puternică pentru a face să

i se dea înapoi moștenirea, dar destul totuși pentru a obține pentru el un e post de camerier și de intim, plătit onorabil cu douăzeci și cinci de lire pe lună plus întreținerea, pe socoteala ducelui, a trei servitori și doi cai. Cît despre moștenire, camera ducală a declarat-o definitiv intrată în posesia statului. 74

Datorită acelei „mari prudențe” pe care el o cîobase, Luoreția, cu diplomația, înțelepciunea și omenia ei, știuse să liniștească o neînțelegere în care erau în joc pîinea și cinstea poetului. Recîștigînd bunăvoința lui Alfonso, el a fost numit mai tîrziu guvernator de Garfagnana. Pe acea vreme, datorită editorilor care-l tipăreau fără îngăduința autorului, *Orlando furioso* se afla pe toate buzele. într-o zi, fiind prins de niște hoți pe care-i urmărea în calitatea sa de guvernator, aceștia i-au spus: „1-l urîm de moarte pe guvernator, dar binecuvîntăm ceasul care ne-a dat puțința să-l cunoaștem pe poet. De aceea sîntem fericiți să-l scăpăm din încurcătura în care l-a băgat guvernatorul.

Aceste funcții bănoase i-au îngăduit lui Ariosto să-și împlinească, în sfîrșit, visul: să-și construiască o casuță, aceea care se mai poate vedea și azi la Ferrara, cu o curte și o grădină mititică în care, ne spune fiul său Virginio, poetul oultiva cu dragoste trandafiri și iasomie.

7. „ORLANDO FURIOSO”, VERSIFICAȚIE STRĂLUCITOARE

Deși omul este simpatic, opera este cu mult mai puțin simpatică. Împarte, desigur, cu *Decameronul* și *Divina Comed* gloria de a fi fost, secole de ^a rîndul, una din cele mai cunoscute, în afara granițelor Italiei, dar nu merită această celebritate. Celebritate ale cărei ecouri le mai găsim la Voltaire, care spune că *Orlando furioso* ar fi demn de Homer, și la Ingres, care-l pictează pe Roger eliberînd-o pe Angelica, de altfel una din cele mai anoste compoziții ale sale. Pentru poeții și curtenii de pe timpul ultimilor Valois, Ariosto fusese deja Vergiliu și Homer. Arta sa era „de neimitat”, descrierile „plăcute”, 75 reflecțiile „spirituale”.

Precursor al artei pentru artă, Ariosto vrea să fie poet, nimic altceva decît poet. Încă de la începutul lui *Orlando Furioso*, ne vestește că va cînta „doamnele, cavalerii, armele, iubirile, curtoazia și faptele îndrăznețe”⁴. În mod obiectiv, trebuie să admitem că ne dă ultima versiune, foarte dulceagă, a romanelor cavaleriești. Gintă iubirea lui Orlando și a lui Renaud de Montauban pentru frumoasa pagină Angelica, dragoste nefastă care pune în primejdie lumea creștină, pătează onoarea lui Rinaldo, care era căsătorit și tată de familie.

De altfel, un personaj principal nu există. Interesul se împarte între Orlando, Rinaldo, Rugerro, Medoro, vrednica Bradamante, apriga Marfisa, mofturoasa Angelica și nenumărate personaje de rangul al doilea care, la fiecare clipă, iau locul celor din rangul întâi. Trebuie așteptat mijlocul acestui lung poem ca Orlando să-și piardă mințile aflînd că frumoasa Angelioax care-i disprețuiește pe toți vitejii creștinătății, s-a căsătorit în cele din urmă, dintr-o pornire de milă și dragoste, cu soldatul Medoro.

În nebunia sa, Orlando doboară copacii cei mai groși, ucide, bate, ciopîrțește pe toți cei ce se apropie de el. Nu va pune capăt ridicolelor sale isprăvi decît cînd Astolfo se va duce în lună pentru a găsi acolo, într-o fiolă etichetată cu grijă „bunul simț al lui Orlando”⁽⁵⁾.

Aventuri neverosimile, lipsite de o reală poezie, intervenții de arhangheli, de vrăjitori, de magicieni, de fantome, de animale fantastice, care nu sînt nici măcar simboluri. Femeile nu se lasă nicidecum mai prejos decît bărbații: Marfisa ucide trei sute de războinici dintr-o singură lovitură și pune pe fugă o armată întreagă. Oamenii se luptă, se urmăresc, se spintecă, se măcelăresc, cu o înverșunare pe cît de absurdă, pe atît de „miraculoasă”.

În ciuda artei sale „de neimitat”, *Orlando furioso* reia, sau inventează, clișeele cele mai proaste. Asoultați: 76

„Doamne, cavalerul rămase astfel mai bine de un ceas, trist, gînditor, cu capul plecat. Apoi, cu o voce plîngăreață și slabă,

începu să dea drumul la niște jeluiri atît de înduioșătoare, încît ar fi înmuiat și pietrele cele mai tari și ar fi îmblînzit tigrul cel mai crud. Plîngea și suspina atît de tare încît obrajii-i erau ca niște pîraie iar pieptul ca muntele Gibel". (Cîntul I). Iată un alt pasaj, celebru pe drept cuvînt: „Oricine se lasă prins în mrejele dragostei trebuie să caute cît mai ourînd să scape din ele înainte de a-i fi prinse și aripile. La urma urmei, ce altceva este dragostea, dacă nu o nebunie, după cum spun toți înțelepții? Dacă nu toți ajung la același delir ca Orlando, întotdeauna vreun alt semn vădește nebunia lor. Există oare vreun semn mai limpede decît acela ca cineva să se piardă pe sine însuși dorind să piardă pe un altul?" (Cîntul 24).

Aceste rînduri sînt scoase însă direct din *Secretul meu* de Petrarca. Un alt vers admirat: „Fără dragoste, femeia ar fi ca vița de vie care se tîrăște fiindcă nu are de ce să se agațe" provine din *Metamorfozele* lui Ovidiu.

Astfel, originalitatea poetului nu se manifestă decît prin reminiscențe și imitații după Vergiliu, Ovidiu, Dante, Petrarca și încă mulți alții. Reminiscențele și imitațiile au contribuit la răspîndirea poemului care încînta urechea mai înainte de a atinge spiritul.

Totuși, în mijlocul acestei îngrămădiri de fapte demne de un roman de capă și spadă, se întîlnesc, pe neașteptate, oîteva rare accente adevărate, ecou al mizeriilor pe care le-au adus după ele invaziile franceze și spaniole:

„Copilașii nevinovați și cucernicele lor mame mor de foame, în timp ce la o singură masă a acestor monștri se consumă hrana care lor le-ar ajunge pentru toată viața... Toate plăcerile vieții au dispărut iar liniștea a fost într-atît alungată încît războiul, sărăcia și nenorocirile au fost și vor mai fi multă vreme 77 încă urmările ei".

Și apostrofa se încheie printr-un apel demn de Machiavelli:

„Soartă crudă care nu se va sfîrși decît cînd Italia, trezindu-și fiii din somnul lor greu, le va striga: nu se află nimeni pe aici, oare să aibă curajul lui Calais și Zethes? Nimeni care să ne scape oasele de

corupție și lăcomie?” (6).

Dacă vrem să înțelegem ce deosebește *Orlando furioso* de *Divina C*, să citim cele două descrieri ale cercurilor lunei. Dante ne introduce cu o gravitate pasionată în misterele divinității, Ariosto nu șovăie să ne prezinte pe Sfântul Ioan Evanghelistul, îmbrăcat în alb și purpură, care-i arată viteazului Astolfo Parcele țeșind viețile omenești și cântînd imnuri de slavă cardinalului Ippolito d'Este!

Aflăm nu fără uimire că Bernbo, care împreună cu Magnificul a fost înflăcăratul înnoitor al limbii italiene, l-ar fi sfătuit pe Ariosto să-și scrie poemul în latinește, dar cînd citim cuvintele pe care poetul îndrăznește să le pună în gura Evanghelistului, înțelegem ironia sfatului! Iată ce se poate citi în cîntul al treizeci și cincilea:

„August n-a fost nici atît de virtuos nici atît de blînd cum a spus-o muza lui Vergiliu; dar îi plăcea poezia bună și de aceea i s-au iertat odioasele prescripții. Cine știe dacă n-ar fi fost uitate și crimele lui Nero, deși cerul și pămîntul au fost împotriva sa, cine știe dacă njar fi lăsat și un nume bun, dacă și-ar fi atras dragostea marilor scriitori?”

Iar două versete mai departe:

„Mai mult decît toți ceilalți, mi-am făcut un nume mai presus de care nu va fi nici timpul, nici moartea. Se cuvenea ca Isus Cristos, pe care l-am slăvit, să mă răsplătească după strădaniile mele...44

Aceste cuvinte în gura Evanghelistului sînt aproape o nelegiuire, chiar mai rău: o platitudine. Ele explică, vai, de ce Voltaire ridică în slăvi *Orlando furioso*, dar ele explică și de ce discipolii lui Marsilio Ficino, Bembo și Leon 78

al X-lea rămîn nesimțitori la strălucitoarea superficialitate a poemului.

Cu cită bucurie vom reciti, după *Orlando furioso*, parodia florentinului Luigi Puici oare lua în ris, cu duh, isprăvile absurde ale înaintașilor săi în *Mordante maggiore*. Cu cită plăcere vom reciti și aventurile lui Don Quijote și Sancho Panga, această genială pastișă a lui *Orlando furioso*.

Cu toate acestea, limba lui Ariosto este atât de frumoasă, atât de muzicală, atât de încântătoare pentru o ureche italiană încât, și astăzi încă, rari sînt italienii oare să nu știe pe dinafară vreo strofă din poem. În sfîrșit, trebuie oare să mai amintim că fermecătoarele trăsuri siciliene, pictate cu atîta simplitate și bun gust, sînt împodobite, prin tradiție, cu scene luate din *Orlando furioso*?

Ierusalimul eliberat al lui Torquato Tasso, alt exemplu de versificație strălucitoare, nu mai aparține Renașterii. Ea ilustrează vorbăria epocii baroce. Torquato Tasso este contemporanul unor Giulio Romano și al unor Guido Reni. Opera își datorează în mare parte celebritatea vieții poetului, victimă a unor adevărate crize de nebunie.

Datorită fanteziei tînărului Goethe, oare-l alege pe Torquato Tasso pentru a exprima conflictul dintre sentimentele sale la curtea ducelui din Weimar, și a inventat o Ferrară imaginară, demnă de Urbino și de Mantova în timpurile lor de glorie, neamul Este se bucură de un prestigiu pe cît de durabil, pe atît de nemeritat.

V. LEONARDO DA VINCI, OLIMPIANUL (1452—1519)
înțelepciunea sufletească este bunul cel mai de preț al omului conștient. Nimic nu poate fi asemenea lui.

MANUSCRISUL ASH, II, 22 t. VIAȚA LUI LEONARDO

În acea vreme, în Italia, nașterea nelegitima nu era un lucru rușinos, iar tatăl, mîndru de numeroșii săi copii, îi recunoștea, îi creștea în casa sa. Booccaccio, Leon Battista Alberti, Giovanni Bellini, pentru a nu-i cita decît pe cei mai celebri, erau în aceeași situație ca Leonardo. Nașterea acestuia a fost întîmpinată cu atîta bucurie de familia tatălui, încît bunicul a notat-o în analele familiei. Aceste anale, descoperite în 1939, ne dezvăluie în sfîrșit data exactă a nașterii lui Leonardo: 15 aprilie 1452.

Curînd după aceea, mama copilului s-a căsătorit cu un bărbat din popor și nu a jucat vreun rol în viața fiului ei. Leonardo a rămas în casa bunicilor săi, a fost crescut de ei și de prima soție a tatălui său. Mult mai tîrziu, fratele acestei femei, canonicul Amadori, îl

socotește pe Leonardo ca nepot al său și-i lasă moștenire o proprietate la Fiesole.

Leonardo a primit o educație îngrijită și, foarte devreme, dă dovadă de multe talente, dar mai ales pentru desen. Tatăl său, notar al guvernului florentin, îi arată lui Verrocchio desenele fiului său. Entuziasmat, Verrocchio îl ia pe băiat în atelierul său, unde acesta rămâne paisprezece ani (1). 8Q

Către 1480, Leonardo are atelierul său și pictează prima sa mare operă, *închinarea magilor*. Părăsește lucrul pentru a se duce, în 1482, la Milano, unde Ludovic Maurul căuta un sculptor în stare să ridice un monument ecvestru tatălui său, Francesco Sforza. După ce primește comanda, Leonardo se apucă numaideôit, nu de lucru, așa cum s-ar bănuia, ci să studieze caii. După aceea, se ocupă de topirea bronzului, apoi, foarte doct, își notează experiențele în *Tratatul despre anatomia cailor* – dispărut fără urmă – și în tratatul despre *Metodele de topire a bronzului*. În ciuda numeroaselor desene care reprezintă cai și călăreți, lucrările la monumentul care trebuia să fie cea mai mare statuie ecvestră ce s-a pomenit vreodată, nu înaintau. După șaisprezece ani de studii și căutări, Leonardo isprăvește, în sfârșit, macheta calului, dar nu se pare că ar fi început-o pe aceea a călărețului. Or, în zece ani, Donatello executase splendidul Gattamelata din Padova.

Leonardo, împreună cu un pictor milanez, Ambrogio da Predis, deschide un atelier frecventat de mulți elevi. Multă vreme i s-au atribuit lui Leonardo lucrările lui Predis și ale elevilor săi, toți influențați de el, dar atât de deosebiți prin spiritul lor și prin execuție. Cele două *Fecioare dintre stînci*, cea de la Luvru și cea de la Londra, arată ce-l deosebește pe maestru de cel mai bun discipol al său.

Marea operă a lui Leonardo, aceea care avea să-l reabiliteze în ochii lui Ludovic Maurul și ai contemporanilor săi, a fost *Cina cea de taină*, pe care a terminat-o în 1498. Chiar și pentru aceasta a fost nevoie de mustrările ducelui, deoarece Leonardo nu mai reușea să

termine pe Cristas și pe Iuda. Pentru acesta din urmă, o legendă, pe care Stendhal, amuzându-se, a tradus-o, spune că Leonardo a amenințat că va lua ca model pe stareț care se plîngea de încetineala lui. Din nenorocire, Leonardo, în loc să rămînă la vechea metodă a 81 frescei, a folosit un amestec inventat de el.

Peste șaizeci de ani, ne spune unul din admiratorii săi, pictura nu i mai era decît o ruină.

Abia a apucat să termine opera și Ludovic al XII-lea năvălește în ducatul cel mai bogat din lume. Lodovico fuge, se întoarce, are cele O sută de zile ale sale, apoi, căzînd prizonier la Novara, moare în donjonul de la Loches. Toți artiștii, înspăimîntați, părăsesc Milano. Se pare că atunci a dispărut modelul în ghips al calului, distrus de către arcașii gasconi care se amuzau trăgînd cu săgeți în el.

LEONAR'DO LA VENETIA

Leonardo se duce la Venetia, fortăreața Italiei, care era însă expusă pericolului turcesc. Pune talentele sale de inginer la dispoziția Republicii, străbate ținuturile amenințate, constată că, pentru a intra în ținutul Venetiei, dușmanul trebuie să treacă fluviul Isonzo, și propune să se construiască un sistem de ecluze care să îngăduie inundarea țării. Acest sistem ar fi făcut aproape cu neputință o invazie. Nu se știe de ce n-a fost primit de Consiliul celor zece. Pe vremea aceea se pare că Leonardo ar fi inventat un costum special de scafandru, a cărui schiță o găsim printre desenele sale și care lie îngăduia celor ce-l purtau să se apropie de vasele străine pentru a le torpila. Această invenție, care a dat naștere legendei cu submarinul, n-a fost niciodată realizată.

Văzînd că darurile sale de inginer nu sînt prețuite, Leonardo părăsește Venetia și se întoarce la Florența, de unde Medicii fuseseră alungați. Deși Michelangelo își bate joc de el, pentru că n-a fost în stare să termine statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, Leonardo, pictorul *Cinei cea de taină* (2), este foarte bine primit. Filippino Lippi îi sfătuiește pe călugării de la Annunziata să-i treacă lui Leonardo comanda pe care i-o făcuseră lui, pentru un tablou de

altar. Mulțumită acestei înclinări 82

a unui marc pictor în fața geniului, avem astăzi pe *Sfînta Ana*. Cartonul expus a stîrnit entuziasmul. După care, Leonardo se cufundă în matematici, apoi, deodată, primește ofertele lui Cezar Borgia.

ÎN SLUJBA LUI CEZAR BORGIA

Decretul prin care Leonardo este numit inginer șef al fortărețelor lui Cezar precizează că „fiecare inginer este obligat să se consulte cu el și să țină seama de părerea lui, dacă nu vrea să-l supere pe duce”. Ca și Machiavelli, Leonardo va fi văzut în tînărul războinic omul care putea scăpa Italia de invadatori. Obsedat de ideea de a construi un oraș modern, Leonardo întocmește planurile unui nou port la Adriatica, Porto Cesenatico, desenează topografia orașului Imola, unde petrece cîțva timp împreună cu Cezar și Machiavelli. Moartea papii Alexandru al VI-lea și o boală grea a lui Cezar, urmată de întemnițarea lui în Spania, au pus însă capăt puterii acestuia din urmă.

Șederea pe lîngă Cezar Borgia a sporit mult prestigiul lui Leonardo. De aceea, cînd se întoarce la Florența, se vede însărcinat să picteze, în sala marelui consiliu, *Bătălia de la Anghiari* și să facă un deviz. pentru canalizarea fluviului Arno. Aceste două proiecte, care păreau că aveau să consacre gloria lui Leonardo, ca pictor și ca inginer, au fost două eșecuri. Pentru a picta *Bătălia de la Anghiari*, folosisse o rețetă de vopsele întîlnită în Pliniu, dar cînd pictura a fost gata, vopselele au început să se prelingă. Cît despre canal, sna descoperit că se făcuse o greșală de calcul la nivelare: două imii de muncitori lucraseră degeaba. Leonardo a fost tras la răspundere și Sodedlni nu l-a mai plătit; cînd și-a cerut banii, gonfalonierul, în bătaie de joc, i-a trimis plată în monede de aramă.

Descurajat și indignat, Leonardo primește ofertele viceregelui francez din Milano, Charles d'Amboise, părăsește Florența în 1506, fără să fi terminat nici *Sfînta A* nici portretul *Giocondei*. Mareșalul de Amboise, încîntat de *Cina cea de taină* și de întinsele cunoștințe ale

lui Leonardo, se entuziasmează pentru artist; planurile schițate sub Ludovic Maurul sînt scoase la iveală: canalizarea râurilor, construirea, pentru tînărul mareșal, a unei vile înconjurată de grădini înfrumusețate cu fîntîni țîșnitoare, colivii de păsări, cu copaci minunați. Se vorbește chiar și de un nou monument ecvestru. Leonardo își continuă, fără îndoială, observațiile asupra zborului păsărilor, începute la Florența, care-l incită să creeze o mașină de zburat. Dar, vai! în 1511, Charles d'Amboise moare, la treizeci și opt de ani. Solario i-a făcut portretul care, pe vremea lui Stendhal, se credea că este acela al lui Carol al VIII-lea pictat de Leonardo da Vinci.

Anul următor, francezii părăsesc Milano, în care se întoarce triumfător fiul lui Ludovic Maurul. Temîndu-se să nu fie luat drept trădător de către noul prinț, Leonardo pleacă la Roma, însoțit de doi elevi credincioși: Salai, un biet băiat din care el a făcut un pictor, și Francesco Melzi, tînăr și bogat nobil milanez.

ȘEDEREA LA ROMA

La Roma, Leonardo întîlnește protectorul care, alături de Charles d'Amboise, dă dovadă de cea mai inteligentă înțelegere a geniului său: Giuliano de Medici, fiul lui Lorenzo Magnificul și fratele lui Leon al X-lea. Mai întîlnește și pe unul din tinerii săi admiratori de la Florența, Rafael, care îi adusese de curînd un strălucitor omagiu pictîndu-l în *Școala din Atena* sub trăsăturile lui Platon (3). Instalat la Vatican, Leonardo se consacră anatomiei, mecanicii, se interesează de fabricarea oglinzilor arzătoare, inspectează fortificațiile din Parma și din Piacenza, feudele lui Giuliano. Grijă sa 84 mare pare să fie revederea notelor pentru a-și publica *Tratatul despre pictură* și un *Tratat de anatomie*.

Ghinionul continuă să-l urmărească. În 1515, Giuliano părăsește Roma pentru a se căsători cu sora Luizei de Savoia, mama lui Francisc I, și moare în 1516. Această plecare și această moarte îl lasă pe Leonardo fără protecție, pradă unei intrigi ale cărei dedesubturi n-au fost niciodată lămurite cu totul. Este epoca în care se naște

legenda că ar fi vrăjitor, legendă care avea să-i facă atîta rău artistului: se închidea în laborator, construia instrumente misterioase, fierbea ierburi, folosea o scriere de neînțeles, iar noaptea, ca un criminal, se ducea la spital pentru a face disecții pe cadavre. Acest studiu, care face din el un înaintaș al lui Vesalius, inspira dezgust: înșiși medicii îl socoteau de prisos. Lui Leon al X-lea, oricît ar fi fost el de binevoitor, nu-i plăceau încurcăturile... a dat ordin să i se interzică lui Leonardo intrarea în spital.

LEONARDO ÎN FRANȚA;

Leonardo are șaiszeci și patru de ani. Bolnav, cu brațul drept paralizat, trece printr-o criză de depresiune despre care el amintește în Carnetele sale. În această stare de spirit acceptă oferta noului rege al Franței, Francisc I, oare, prin bătălia de la Marignan, recucerise de curînd ducatul Milanului.

Exilul la Amboise, exil aurit, îi da puțința lui Leonardo să salveze aparențele. Locuia la ferma Cloux, proprietatea sorei regelui, Margareta, ducesă de Alencon, viitoare regină de Navarra. Datorită prezenței sale, datorită aceleia a lui Melzi, Leonardo și-a petrecut ultimii trei ani ai vieții într-o atmosferă de afecțiune și de înaltă spiritualitate. Nu s-a studiat înrîurirea acestui pedagog înăscut asupra Margaretei Margaretelor, care a apărut, mai tîrziu, cu atîta curaj, valorile spiritului.

Acum, Leonardo face planuri de castele, de secarea mlaștinilor din Sologne, organizează serbări. În timpul unei pantomime oferită regelui de către sora sa, la Argentan, Leonardo a prezentat un leu care a deschis gura cînd regele l-a lovit cu o nuiă; atunci s-a văzut un piept azuriu cu un crin de aur. Această invenție i-a uluit așa de mult pe musafiri incit doi ambasadori pomenesc de ea în corespondența lor.

A murit la Amboise, la 2 mai 1519. Manuscrisele le-a lăsat credinciosului său Melzi.

Din atîtea lucrări, din atîtea strădanii, din atîtea studii, ce răniine? Numeroase manuscrise, nu mai puțin numeroase desene,

risipite prin muzee și biblioteci, câteva rare picturi cu adevărat autentice. Critica modernă, din fericire, a îndepărtat numeroase atribuiri care dădeau o imagine falsă despre arta lui da Vinci și a pus pe seama elevilor săi *La Belle Madona Littași Fecioara* de la Londra.

2. UNIVERSALITATEA ARTISTULUI

Leonardo face parte din marea familie occidentală al cărei străbun este Platon. Familie care n-a încetat niciodată să existe, mai mult sau mai puțin numeroasă, după epocă. Semnul ei caracteristic este simțul generalului, dorința de a cunoaște, de a instrui, de a uni, de a sluji. Această înțelegere a frăției, a solidarității ființelor și lucrurilor, va rămîne apanajul spiritelor mari și generoase. Ea face din Leonardo da Vinci un precursor în toate domeniile artistice și științifice.

Totuși nu putem uita că Leonardo este fiul acelei renașteri florentine care, sinteză a Evului Mediu și a Antichității, a redescoperit sensul profund al omului, a încercat să reînnoade firele care-l legau de univers. Chiar Dante, către sfârșitul vieții sale de exilat, declara: „Lumea este patria mea!” Petrarca, acest mare călător, mereu în căutarea unei patrii pămîntești, va sfîrși prin a ajunge la aceeași concluzie. Concluzie dobîndită, de acum încolo, pentru omul inteligent din Quattroento. Brunelleschi, Leon Battista Alberti au toată îndrăzneala de gîndire a lui Leonardo, și nu vom ști niciodată ce-i datorează Leonardo lui Verrocchio.

Legenda lui Alberti se confundă adesea cu aceea a copilăriei lui da Vinci. Despre amîndoi se povestește că puteau să sară cu picioarele lipite peste un om ce sta în picioare, să îmblînzească un cal sălbatic, să-l încalece fără ca acesta să îndrăznească să zvîrle din copite. Despre amîndoi ni se spune că erau în stare să arunce cu un ban în domul din Florența cu atîta iscusință încît lovind bolta o făceau să răsunе. Pe amîndoi îi interesează muzica, fizica, matematicile, fiziologia, mecanica, pictura, sculptura, arhitectura, filozofia. Dacă Leonardo scrie de la dreapta spre stînga, dacă

folosește anagrame, Alberti la rîndul său inventează o scriere secretă de care Curia s-a folosit multă vreme.

Alberti a murit cînd Leonardo avea douăzeci de ani și Leonardo s-a hotărît să meargă pe urmele sale. Adesea, Leonardo va continua să dezvolte o idee a lui Alberti, uneori o va contrazice. Astfel, în ciuda admirației sale pentru marele său înaintaș, socotește că felul în care acesta măsura viteza vaselor nu era exact și-și dă seama, foarte bine, că obiectele îndepărtate nu devin întunecate, cum credea Alberti, ci se colorează în albastru.

Aceste constatări îl vor determina mai tîrziu pe Goethe. să studieze problema culorilor. Cu cînstea și precizia care-l caracterizează, Goethe scrie: „Teoria mea despre culori nu este cu totul nouă. Pluton, Leonardo da Vinci, alți mari artiști au găsit și au spus aproape același lucru înaintea mea. Dar faptul de a fi găsit-o și eu, de a fi repetat-o la rîndul meu și de a mă strădui să readuc adevărul într-o lume în care domnește neînțelegerea, este meritul meu⁴⁴ (4).

Acesta este și meritul lui Leonairdo, elev al lui Marsilio Ficino.

S-a spus mult prea mult că Leonardo este superior operei sale. Aceasta înseamnă să nu înțelegi măreția operei sale picturale, nici cercetările sale științifice, nici chiar descoperirile sale, dintre care cea a clarobscurului a deschis căi noi picturii. Totuși, Leonardo s-a explicat limpede: „Pictura, spune el, este poezie, muzică, arhitectură, filozofiei Iată pentru ce ea are „un scop ce poate fi transmis tuturor generațiilor universului⁴⁴. Pictura este o artă atît de profundă, adaugă el, înoît ea „face din spiritul pictorului un fel de spirit al lui Dumnezeu⁴⁴, sau „pictura este știință⁴⁴ (la *pittura e cosa mentale*).

Mărturii ale vremii ne vorbesc despre atitudinea lui Leonardo pe cînd picta *cea de taină* la Milano. Cea a lui Bandello este deosebit de interesantă: „Venea adesea la mănăstirea delle Grazzie, am văzut eu însumi aceasta, și urca în fugă pe schele. Acolo, uitînd pînă și dle mîncare, nu lăsa pensula din mină de cînd răsărea soarele pînă ce se

întuneca de tot și întunericul nu-i mai permitea să continue. Alteori, treceau trei sau patru zile fără să se atingă de lucru, venea numai să petreacă aici o oră sau două, cu brațele încrucișate, contemplând chipurile, și, probabil, criticându-le el însuși. L-am mai văzut, în miezul zilei, când soarele arzător face ca străzile Milanului să fie pustii, pleeînd din citadelă, unde modela din pământ calul său de mărime colosală, fără să caute umbra, venea pe drumul cel mai scurt la mănăstire, dădea în grabă o dată sau de două ori cu pensula la vreunul din capetele pictate și pleca numaidecât⁴⁴ (5). Această purtare este în mod vădit, cine ar putea-o contesta, aceea a inspiratului. Așadar, acela care vrea cu adevărat să-l înțeleagă pe Leonardo nu va avea nevoie de vestitele lui Carnete pentru a-i studia pictura, dar le va citi pentru a o interpreta cum se cuvine căci, după cum se vede, pictura lui Leonardo este cheia omului, a științei sale, a universalității sale.

Sărbătoririle organizate, în toate țările lumii civilizate, în 1952, n-au fost o consacrare ci mai curînd o reabilitare deoarece, pentru mulți contemporani, Leonardo a jucat rolul unui mare ratat. Aflăm, nu fără mirare, întrebîndu-i pe contemporanii noștri, artiști și critici, că, pentru unii dintre ei, Leonardo n-a fost altceva decît un amator, un diletant de geniu. Mai rău decît atît geniul nu poate fi înjosit și nici nu se poate participa mai bine la o nedreptate seculară.

Artistul care declară „nu voi obosi niciodată slujind⁴⁴, pune, într-adevăr, în slujba oamenilor, geniul său de pictor, geniul său de observator, geniul său de inventator. O, desigur, rătăcit uneori de dragostea sa pentru mecanică, „paradis al matematicilor⁴⁴, el rătăcește pe drumuri lăturalnice, construiește, inventează mașini, pompe cu aburi, foaie cu apă, presă de ulei, război de țesut panglici, dispozitiv cu aer cald asigurînd învîrtirea frigărilor, care-l distrag de la pictură. în mult prea mare măsură.

Nu putem totuși trece cu vederea faptul că, cincizeci de ani înaintea lui Copernic, el scrie: „Trebuie să spui în încheierea expunerii tale că pămîntul este o stea, cam ca luna și astfel vei

dovedi noblețea lumii în care trăim⁴⁴. Cu un veac înaintea lui Francis Bacon, el socotește că experiența este singura cale de urmat pentru un savant, fără a ține seama de scolastică și de metoda acreditată. Înaintea lui Vesalius, el creează o adevărată tehnică a anatomiei. Disecțiile sale făcute de pildă pe brațul omului, pe piciorul calului, pe aripa păsării, injecțiile cu ceară în cavitățile creierului, întrec dintr-o dată tot ce se moștenise din Antichitate. Dacă experiențele sale ar fi fost cunoscute, ele ar fi explicat cu mult mai devreme funcțiile organice animale. Descrierea pe care o face mișcărilor inimii este deosebit de exactă. A descris funcțiile ochiului, mai ales din punctul de vedere al efectelor lentilelor, iar constatările sale în materie de embriologie sînt impresionante (6).

Nu trebuie să uităm că pentru Leonardo, ca și pentru Vesalius, corpul este o îmbinare mecanică al cărui constructor este cel Atotputernic el însuși. Omul este modelul lumii, cunoașterea construcției sale este cel mai bun mijloc de a cunoaște pe „creatorul atîtor lucruri minunate precum și felul în care se cuvine să iubim pe un asemenea creator”.

Leonardo va reveni adesea asupra acestei teme care-i trezește uimirea: „Dar tu, omule, care privești în lucrarea mea minunată operă a naturii, îți vei da singur seama că nu este voie s-o distrugi. Or, gîndește-te ce crimă este să iei viața unui om, a cărui plămădire ți se pare o asemenea minune a artei; gîndește-te la respectul ce se cuvine să-l dai sufletului care sălășluiește într-o asemenea arhitectură; și într-adevăr, așa cum este ea, este un lucru divin. De aceea vei lăsa sufletul să sălășluiască în opera sa așa cum îi va plăcea, și nu vei voi ca mînia sau răutatea ta să nimicească o viață atît de frumoasă pe care, dacă n-o prețuiești, nici n-o meriți.

În sfîrșit, desenele sale ne arată limpede o parașută și un helicopter. El mai vorbește și de un aparat misterios care ar fi dat posibilitate să se meargă pe sub apă, dar renunță „să spună și să dea în vileag” taina invenției sale deoarece, adaugă el, oamenii, „din pricina firii lor rele¹¹ ar putea să se folosească de ea „pentru a ucide

pe fundul mărilor distrugînd corăbiile și scufundîndu-le împreună cu oamenii care se găsesc pe ele”.

Mulți s-au mirat văzînd că Leonardo, care desena modele de tunuri și de instrumente de război, dă înapoi în fața unei grozăvii ca aceea de a îneca oameni fără apărare; dar aceasta înseamnă să uităm că, pînă în 1494, războiul, în Italia, consta într-un fel de frumoase turniruri. Faimoasa bătălie de la Anghiari, pe care Leonardo o va picta pe pereții sălii celei mari din palatul guvernamental de la Florența, trecea drept o bătălie sîngeroasă, întrucît în ea un soldat își pierduse viața.

Dacă Leonardo intră în slujba lui Cezar Borgia ca inspector general al fortărețelor, o face încredințat că îl ajută pe viitorul eliberator al Italiei să îndeplinească o misiune măreață. Iluzie împărtășită de Machiavelli și de toate clasele cultivate.

Cît despre vestita mașină de zburat, helicopter sau avion, nu este de loc sigur că a construit-o. Cuvintele lui Cardano, „Leonardus tentavit sed frustra” pot fi înțelese în multe feluri. Studiile sale preliminare asupra zborului păsărilor ne dovedesc mai ales că el urmărea vechiul vis al lui Icar. Dar cum s-ar fi putut să nu cunoască, ca cititor al *Divinei Comedii*, nefericita întîmplare a înaintașului său Griffolino d’Arezzo, oare, trădat de fiul natural al episcopului de Siena, a fost ars de Inchiziție pentru a fi încercat să zboare? (7)

Leonardo își va petrece viața într-o risipire de forțe mai mult aparentă decît reală, pe care o explică numeroasele sale posibilități și dorința de a cunoaște totul. În acest moment, Ariosto, reluînd vechea formulă a lui Terențiu, a creat cuvîntul umanist: omul căruia nimic din ce este omenesc nu-i este străin. Viața lui Leonardo, străduința sa de a atinge desăvîrșirea în pictură, perfecțiunea interioară, face din el unul din cei mai străluciți reprezentanți ai acestei tendințe. Faptul că și-a sfîrșit zilele în exilul de la Amboise, care La dat puțința, datorită generozității lui Francisc I, să salveze aparențele, se explică numai prin vitregia sorții sale,

Cei care ar fi putut cu adevărat să înțeleagă măreția operei și a

persoanei sale, un Cezar Borgia, un Charles d'Amboise, vicerege al Milanului, în numele lui Ludovic al XH-lea, un Giuliano de Medici, fiul Magnificului, au murit toți trei pe la treizeci de ani, înainte ca protecția lor să fie eficace. Pe deasupra, boala, și fără îndoială, necazurile, dezamăgirile, nopțile pierdute, deoarece Leonardo lucra mai curînd noaptea decît ziua, l^au îmbătrînit înainte de vreme. În sfîrșit, n-ar fi fost un om al Quattrocento-ului florentin, un discipol al lui Marsilio Ficino, și, mai ales, n-ar fi fost Leonardo dacă n-ar fi făcut din studierea înțelepciunii sensul însuși al existenței. „Cei ce nu doresc decît bogății materiale și plăceri sînt cu totul lipsiți de comoara înțelepciunii, hrana și singurul întăritor adevărat al sufletului. Căci, dacă sufletul este mai vrednic decît trupul, bogăția sufletului trece înaintea celei trupești.M

Această atitudine, într-o lume pe care războiul o răvășise ou totul, trebuia, aproape fatal, să stîrnească nemulțumirea invidioșilor pe care bunăvoința lui nu-i făcea să depună armele. La început s-a mirat, dar în cele din urmă s-a resemnat, fără să înțeleagă de ce, dar în carnet scria: „Așa mi-e dat mie să-mi fac mulți dușmani!“

Trei veacuri mai tîrziu, Goethe se va gîndi la el cînd va scrie *Faust* care, ca și da Vinci, își va sfîrși viața de filozof, de savant, de poet și de cuceritor al sufletului omenesc săpînd canale, secînd mlaștini urît mirositoare. Aceasta fiindcă echilibrul lui Leonardo și al lui Goethe însemna o biruință zilnică asupra instinctelor, a dorințelor, a patimilor lor, fiindcă ei au fost, ca și Platon, printre cei mîi perseverenți slujitori ai Inteligenței. Marele secret al lui Leonardo, ca și al lui Goethe, este dorința nestrămutată de a împăca în sufletul lor extremele, Titanul rebel și Olimpianul con92

știent de sensul destinului, masculinul greoi legat de pămînt și „eternul feminin care ne înalță către ceruri**.

Un desen al lui Leonardo ilustrează de minune această atitudine. în alegoria numită *Lupta dintre pasiuni* vedem un tînăr, înarmat cu un scut pe care se răsfrînge soarele, cum privește la o luptă ciudată: un balaur cu aripile întinse se năpustește asupra unui

animal ce nu poate fi recunoscut, întrucît timpul l-a cam șters. Un țap a sărit în spatele balaurului și se străduiește să-l facă să dea drumul pradei, un cîine latră, un porc, cu rîitul vîrît printre pietrele desprinse, pîndește sfîrșitul luptei, în timp ce un licorn aleargă în ajutor. Licornul, în poveștile din Evul Mediu, simbolizează castitatea, dar după părerea lui Leonardo, „acest animal feroce și sălbatic** ar reprezenta nestăpînirea. Tînărul artist, întruchipare a lui Leonardo, ocrotit de scutul cunoașterii, care răspîndește lumina soarelui, contemplă încăierarea dintre patimile omenești care nu-l mai ating.

Această atitudine de luptă. personală presupune o înțelegere frățească a tuturor claselor, a tuturor popoarelor, de unde și neobișnuita facultate a lui Leonardo de a se transpune în starea sufletească a interlocutorului său.

Știința, filozofia hrănesc sufletul artistului dar niciodată ele nu vor face un artist. După ce a lăudat matematicile, declară „zadarnice și pline de greșeli acele științe icare nu se nasc din experiență, mama oricărei certitudinii Dar o spune deschis, „arta este deasupra științei iar arta supremă este pictura.

Cu toate acestea, trebuie s-o mărturisim, el a fost victima demonului cercetării. Neîncrezîndu-se „în vorbele altuia“, el n-a folosit decît experiența sa proprie iar această experiență, chiar dacă i-a deschis căi noi, Da dus și la cer93 cetări care s-au dovedit dezastruoase din punct de vedere artistic. De la Andrea Pisano, tehnica bronzului nu mai avea taine pentru florentini. Donatello și Verrocchio au folosit-o cu o iscusință care ne trezește și astăzi admirația. Voind să facă mai mult, Leonardo a studiat vreme de mulți ani nu numai. anatomia cailor, dar și felul cel mai bun de a turna bronzul. Rezultatul a fost că în șaisprezece ani n-a terminat statuia lui Francesco Sforza. Secole de experiență, începîod cu Giotto, puseseră la punct tehnica frescei; în loc să se servească de ea, el a născocit noi procedee, altele le-a împrumutat din scrierile lui Pliniu și a pregătit în felul acesta, chiar cu mîinile sale, distrugerea

grabnică a a celor mai mari opere ale sale, *Cina cea de taină* de la Milano și *Bătălia de la Anghiari*.

Dacă n-ar fi încercat imposibilul, ar mai fi el acela pe care-l iubim? Cu voia veninoșilor săi defăimători, el rămîne în plinătatea echilibrului său interior unul din cele mai nobile modele ale omului care se dăruie omului, unul din pictorii cei mai rodnici, nu prin numărul operelor sale, ci prin calitatea lor sintetică, strălucirea lor constructivă, mesajul uman, religios și filozofic, tot atît de actual astăzi ca și pe vremea lui.

Fecioara, zisă *printre stînci*, ne va ajuta să înțelegem realitatea acestor afirmații. Să spunem numai decît că este vorba, încă o dată, de o neînțelegere modernă. *Fecioara printre stînci* se numea altădată *Fecioara din*, iar peștera lui Platan, în textele vechi, se numea grotă. Trebuie prin urmare să restabilim denumirea exactă.

Pictura este o plăsmuire minunată și, în întregime, o speculație foarte subtilă.

LEONARDO DA VINCI

Leonardo da Vinci a avut o copilărie fericită. Se uita la plante și la animale, își punea, de foarte tînăr, misterioasa întrebare „de ce?” care avea să facă din el un învățat, un candidat la înțelepciune, și, imai ales, unul din cei mai mari pictori din lume. Odată, pe cînd se plimba singur, i s-a întîmplat un lucru neobișnuit pe care ni-l povestește chiar el. A zărit o văgăună neagră prin care se intra într-o peșteră. Împins, ne spune el, de curiozitate, „atras de o dorință arzătoare de a cunoaște marea complicație a formelor ciudate pe care le-a făcut măiastră natură”, s-a strecurat în peșteră, pe burtă, fără să poată distinge ceva din pricina întunericului. Atunci, în el, s-au trezit două sentimente contradictorii: teama și dorința. Teamă de necunoscutul amenințător, teama de întuneric și, în același timp, dorința de a vedea ce mistere, ce lucruri extraordinare se afilau înăuntru. Și dorința este atît de mare încît învinge teama de întuneric, de șerpi, de capcane.

Nu trebuie, așadar, să ne mirăm dacă, mai tîrziu, ca elev al lui

Verrocchio la Florența, pătrunzînd în cercul Magnificului, el este impresionat de unul din miturile cele mai răspîndite din acel timp: acela al peșterii lui Platon.

„Sufletele încarnate în închisoarea trupului, spune Platon, sînt asemenea prizonierilor închiși, încă din copilărie, într-o peșteră, cu ochii ațintiți pe peretele din fundul temniței lor. Această peșteră are o deschizătură, un foc mare arde afară și flacăra sa luminează slab întunericul. Din cînd în cînd, prin fața focului trec ființe, iar umbra lor este aruncată pe pereții peșterii. Prizonierii aud ecoul glasului lor, nu-l 95 recunosc și cred că acest ecou este o realitate, independentă de ei. Ou toate acestea, cînd unul dintre prizonieri reușește să se tîrască afară din peșteră, el este atît de orbit de foc încît nu poate vedea nimic. Trebuie să se mulțumească să vadă imaginea reflectată a lucrurilor, ca într-o oglindă” (8).

Piaton comentează el însuși acest text atît de pesimist la prima vedere: „Prietenii înțelepciunii, spune el, știu, Într-adevăr, că filozofia, cînd a pus stăpînire pe sufletul lor, l-a găsit într-adevăr înlănțuit de trup, contopit cu el, silit, ca și cum s-ar fi aflat într-o temniță, să examineze totul prin acest trup, nu direct, prin sine însuși, căci el se afla învăluit într-o adîncă neștiință. Filozofia l-a învățat atunci că nemaipomenita asprime a temniței venea de la patimi ca și cum însuși prizonierul ar fi acela care ar sprijini încătușarea sa” (9). Pe scurt, pentru om, așa cum îl concepe Piaton, lumea este o temniță, iar trupul un mormînt, atîta vreme cît nu a căutat lumina divină a înțelepciunii.

În toate literaturile, dar mai ales în cea italiană, întîlnim reminiscențe al peșterii, ca închisoare a sufletului. Dante, Petraroa, Boccaccio, Bembo, Lorenzo Magnificul pomenesc adesea de ea, iar Leonardo o amintește și el, în mai multe rînduri.

Pe vremea cînd Leonardo locuia la Florența, una din problemele cele mai discutate era. problema luminii. Pentru a ajuta la rezolvarea ei, Marsilio Ficino a tradus nu numai operele lui Piaton și Plotin, dar și pe acelea ale lui Ilermes Trismegistul și Dionysios

Areopagitul (10), convertit, spune tradiția, la creștinism de către Sfântul Pavel.

În *Timeu*, acel Timeu pe care Rafael îl va pune în mina lui Piaton când îl va picta în *Școala din Atena*, filozoful demonstrează că lumea este o operă de artă foarte frumoasă, oare nu este rodul unor împrejurări întâmplătoare, al hazardului, așa cum o credeau unii filozofi, ci dovada existenței unei minți care 96

orânduiește totul, potrivit unui plan anumit. Tot potrivit părerii lui Platon, nu există ceva mai frumos decât o ființă vie. Dar esențialul într-o ființă vie este sufletul care o face să trăiască. Așadar, înainte de toate, Dumnezeu trebuie să creeze sufletul lumii. Când acesta este gata, el renunță la viața sa. proprie, își jertfește trupul și se răspîndește în lucruri. Astfel s-a născut trupul lumii și sufletul lumii se întinde asupra lui ca o cruce. „Aceasta a fost, în linii mari, încheie Platon, socoteala lui Dumnezeu care există totdeauna față de Dumnezeu cel ce avea să se nască într-o zi.⁴⁴

Dionysios Areopagitul asimilase sufletul lumii cu Cristos, ceea ce explică rapida convertire a elitelor grecești la creștinism și pe cea a florentinilor la platonism. Marsilio Ficino socotește că cel mai bun mijloc de a lupta împotriva „blestematei ignoranței în care trăiesc oamenii este să-i inițiezi în înțelegere, adică să-i ajuți să priceapă sensul lumii. Atunci, iluminat de către lumină, omul va deveni un lucrător al inteligenței, expresie pe care o împrumută de la Hermes Trismegistul. Cel mai bun mijloc de a te iniția în aceste adevăruri este să cauți să înțelegi problema luminii.

Leonardo de Vinci este pasionat de aceste terne deoarece pictorii, mai mult decât ceilalți oameni, știu că, fără lumină, lumea n-ar exista, cel puțin nu în forma ei actuală. Leonardo îl cunoaște pe Marsilio Ficino. Maestrul său Verrocchio, toți florentinii învățați discută despre ideile sale. Studenți și umaniști veneau din toate colțurile Italiei și chiar din Europa pentru a urma cursurile sale. Leonardo îi citește pe marii inspiratori ai lui Ficino: Platon, Hermes Trismegistul, Evangheliile.

„Cuvîntul luminat care pornește din Inteligență este fiul lui Dumnezeu⁴⁴ spune Hermes vorbind fiului său. Iar în altă parte: „Lucrătorul a făcut lumea nu cu mâinile, ci cu vorba sa⁴⁴. Pentru Marsilio Ficino ca și pentru Leo⁹⁷ nardo, asemănarea acestor texte ou începutul

Evangeliei clupă Ioan este izbitoare: „La început era Cuvîntul, și Cuvîntul era cu Dumnezeu, și Cuvîntul era Dumnezeu. Toate lucrurile au fost făcute prin el și nimic din ce a fost făcut n-a fost făcut fără el. În el era viața, și viața era lumina oamenilor

În textele lui Leonardo se găsesc numeroase urme ale entuziasmului pe care aceste teorii îl trezesc în el. Cîntă lumina și ochiul care la om „este oglinda Inteligenței!“. „O, perfecțiune desăvîrșită a tuturor celor create de Dumnezeu, cum să te slăvesc, cum să vorbesc despre noblețea ta? Ce neam, ce limbă ar putea zugrăvi adevărata ta acțiune, ochi, fereastră a trupului omenesc prin care sufletul contemplă și se bucură de frumusețea lumii mîngîindu-se astfel de temnița sa trupească, care, fără această frumusețe, ar fi un chin cumplit...”

Această fierbere filozofică ne îngăduie să înțelegem de ce într-o zi, la Milano, Leonardo, care avea pe atunci vreo treizeci de ani, a avut o inspirație de geniu. Una din acele inspirații rezervate artiștilor inteligenți care meditează la arta, lor, la izvoarele acestei arte și la posibilitățile ei de expresie.

Punctul de plecare este banal: o confrerie milaneză îi cere să picteze un tablou religios. Alege tema Fecioarei și a Pruncului, adaugă pe Elisabeta și pe sfîntul Ioan Botezătorul copil, vestitorul Luminii celei adevărate. Sub înrîurirea celor două mari evenimente ale vieții sale pe care le-am povestit mai înainte, asociază peștera din copilăria sa și peștera lui Platon în pictura de la Luvru numită în mod obișnuit *Fecioara printre stînci*.

S-a pus adesea întrebarea de ce alesese Leonardo această peșteră ciudată. Criticii realiști au atras atenția că lumina cade prost printre crăpăturile stîncilor și că se repartizează prost pe suprafața

corpurilor. Din punctul lor de vedere au dreptate. Leonardo a vrut însă să illustreze tema centrală a filozofiei creștin-platoniciene: lumina. Lumina cea adevărată despre 98 care vorbește Evanghelia după Ioan, Cuvîntul luminos al lui Hermes Trismegistul (11), a strălucit în întuneric, întunericul peșterii. Altfel spus: Sufletul lumii, care plutea asupra trupului lumii, a coborît în peșteră, o luminează cu lumina sa. Iată de ce lumina pornește din cele patru personaje și alungă întunericul care cuprinde peștera. Aceasta este adevărata temă a *Fecioarei printre stînci*, numită odinioară, imult mai bine, *Fecioara din grotă* și oare ar trebui să se numească, după cum se vede, *Fecioara din grota cu stînci*.

Credeam că Leonardo a inventat, datorită umaniștilor, o temă cu totul nouă. Or, în a sa *Istorie a Bizanțului*, domnul Louis Brăhier publică texte de Romanos Melodul, care a trăit în secolul al VI-lea, sub Justinian, și care conțin imnuri inspirate, lucru ce trebuie subliniat, de însăși Fecioara care i s-a arătat în biserica din Blacherne⁴, în noaptea Crăciunului. Iată preludiul unei cîntări:

Astăzi Fecioara dă naștere celui imaterial.

Iar pămîntul dăruiește peștera Celui inaccesibil.

Iar în imnul de Bobotează:

**Așa cum steaua de la răsărit i-a condus pe magii din Persia
către înțelepciunea Divină care aducea pe lume, într_o peșteră, pe
Cristos ce primise să se întrupeze.**

Imnul lui Romanos a fost cîntat la Crăciun de coruri alternative în bisericile Sfinții Apostoli și Sfînta Sofia din Constantinopol pînă în veacul al XII-lea (12).

Nu este de loc sigur că Leonardo cunoștea aceste imnuri sau altele înrudite; el a putut foarte bine să fi re inventat tema. Pe de altă parte, nu este oare verosimil ca el să fi auzit vorbindu-se, în cercul

⁴ Cartier din vechiul Constantinopol, de-a lungul Cornului de Aur, denumit, mai târziu, cartierul Hai- van-Serai. Aici se aflau mai multe edificii însemnate printre care un palat imperial și o biserică, Panagia Blachernitissa, unul din sanctuarele cele mai venerate din Constantinopol. (n. trad.).

lui Marsilio Ficino, care era în legătură cu refugiații bizantini, despre înțelepciunea Divină „ce aduce pe lume” în peștera lui Platon, „pe Cristos ce primise să se întrupeze”? Prea puțin interesează aceasta.

Ceea ce interesează este că Leonardo, conștient sau nu, reia unul din miturile cele mai înălțătoare.

În același timp, în această pictură, Leonardo face una din cele mai mari descoperiri picturale ale tuturor timpurilor. Creînd, cu o adîncă chibzuință, contrastul dintre lumină și întuneric, el creează clarobscurul. Clarobscurul va deveni mijlocul tehnic, cel mai nuanțat, cel mai folosit în pictura mondială. Fără *Fecioara din grota cu stînci* n-am avea nici pe Rembrandt, nici pe Goya. Clarobscurul nu numai că unește fidințele de peisaj și de lucruri, dar le face să ia parte la creația universală.

Fecioara din grota cu stînci ne dezvăluie o a treia surpriză. După semnificația sa înalt spirituală, semnificația sa artistică și savantă, ea ne dovedește că pictura este și muzică. Mad înfii, prin ritmul său, dar și prin construcție deoarece, din punct de vedere muzical, *Fecioara din grota cu stînci* este un quartet vocal. Ea transpune în pictură căutările muzicienilor vremii, mai ales pe acelea ale lui Josquin des Prez, despre acordarea vocilor gradate.

Dacă observăm ritmul mîimilor, vom vedea că Elisabeta binecuvîntează, dar și că face să răsunе un acord pe care-l reia Fecioara care, ou degetul, dă tonul micuțului Ioan care, la rîndul său, într-un gest de închinare, îl trece micului Isus. Impresia quartetului este atît de desăvîrșită încît ni se pare că-l auzim slăvind lumina ce strălucește în peștera lumii.

Leonardo ilustrează astfel una din afirmațiile sale cele mai îndrăznețe: „Pictura are un scop ce poate fi împărtășit tuturor generațiilor universului”. 100

Ochiul, pe care-l numim fereastra sufletului, este principala cale pe care o judecată sănătoasă poate contempla pe îndelete și în toată splendoarea lor, operele infinite ale naturii.

LEONARDO DA VINCI

1. PELERINAJUL LA TORCELLO. BAZILICA SAN MARCO

Torcello, mama mîndrei și somptuoasei Veneții, este, alături de Ravenna și Palermo, unul din sanctuarele artei bizantine. Mica insulă părăsită, acoperită ou nisip, aridă, despuiată de vegetație, străbătută de canale mîloase, a folosit în epoca romană și bizantină ca port și antrepozit. Numai două biserici, una în rotondă, alta în cruce latină, mai amintesc de vechea prosperitate a orașului. Biserica octogonală, înconjurată de coloane, posedă încă frumoase capiteli bizantine, dar a pierdut căptușeala de mozaicuri a pereților, care trebuie să fi făcut din ea o mică minune, judecînd după mozaicurile basilicii învecinate.

Înainte de a contempla mozaicurile, să contemplăm mai întîi, pe un perete, un motiv împrumutat din Persia de pe vremea sasanizilor, dar pe care artistul bizantin l-a ridicat pe cea mai înaltă treaptă a rafinamentului: doi păuni, foarte stilizați, așezați de o parte și de alta a unui vas, își potolesc setea bînd apă vie. Picioarele lor se sprijină pe mlădițe de viță; ancadramentul pătrat, împodobit cu o rozetă, dovedește un gust sigur și un mare meșteșug, care vor deveni apanajul sculptorilor florentini. După ce va fi prețuit acest detaliu la adevărată rată sa valoare, privirea atrasă de ansamblul mozaicurilor nu va voi să se mai desprindă de ele. Vestita *Judecată de a*, vastă compoziție în cinci registre, va reține interesul istoricului de artă deoarece o întîlnim pentru prima dată în arta bizantină, cel puțin pe pămîntul Italiei.

Vom vedea în ea pe străbuna tuturor Judecăților din pictură și unul din modelele lui Dante care, fără îndoială, a văzut-o. Dar privirea nu va întîrzia mult timp asupra acestei învălmășeli de trupuri, ci va face ce făcea credinciosul din primul mileniu; lăsînd în urmă caznele infernului și bucuriile paradisiului, privirea va merge înainte spre absidă, unde, într-o strălucire orbitoare de aur, se înalță Fecioara, purtînd în brațe pe Fiul ei, Mîntuitorul lumii. Mlădioasă dar maiestooasă, binevoitoare dar divină, trebuie să fi dat

credincioșilor, în timpul slujbei, la lumina luminărilor, în sunetul instrumentelor și al cîntărilor, impresia că au în fața lor o vedenie cerească, triumfînd asupra vrăjilor infernului.

Orice ar crede adepții fanatici ai unui realism religios al cărui părinte spiritual este, din păcate, blîndul Sfînt Francisc din Assisi, niciodată Fecioara, încadrînd Divina înțelepciune, n-a fost mai plină de grație. Pictorii venețieni, atît de îndrăgostiți de bucuriile pămîntești, atît de sensibili la fericirea maternității, vor respecta această viziune sublimă și nu-și vor îngădui niciodată cu Maria familiaritățile sienezilor. Pe ea o vor purta în suflet marii pictori religioși. Giotto, Iacopo della Quercia vor încerca să-i redea splendoarea ei primitivă, iar Rafael, după ce a pictat un copil bîgînd mîna în sînul mamei sale sau judndu-se pe genunchii ei, se va întoarce, către sfîrșitul scurtei sale vieți, atunci cînd își adîncea cunoștințele religioase și filozofice, la această concepție măreață, cu *Madona din Foligno* (1) și, mai mult încă, cu *Madona Sixtină*. După Torcello va urma Murano. Domul său roman, fabricile sale de sticlă, pictorii săi, ai căror succesori sînt socotiți a fi, pe drept sau pe nedrept, pictorii Vi102

varini, indică etapa oare duce către Veneția, către porturile sale mai mari, mai bine adăpostite, mai bine amenajate.

Construirea palatului dogilor și a bazilicii San Marco consacră superioritatea definitivă a cetății care ajunge, foarte ouirînd, regina Adriaticei. Prima biserică, ridicată în secolul al IX-lea pentru a adăposti corpul Evanghelistului, a fost dărîmată iar apoi reconstruită, așa cum o vedem astăzi, în secolul al XI-lea. Anacronism arhitectural, ea a fost reconstruită după un plan folosit în secolul al VI-lea și, pentru a-l cinsti pe Sfîntul Marcu, s-a copiat biserica Sfinții Apostoli din Constantinopol. Crucea grecească, deasupra căreia se ridică o cupolă centrală și alte patru cupole mai scunde așezate pe brațe, va stîmi admirația arhitecților de mai tîrziu. Bramante va adopta acest plan pentru reconstruirea Sfîntului Petru din Roma. Decorația exterioară a suferit numeroase

modificări deoarece intemperiiile au făcut necesare retușări. În schimb, decorația interioară, una din cele mai bine păstrate, oferă ochilor privitorului uimit sclipirea mozaicurilor sale de purpură, azur și aur. Decorație somptuoasă: părțile aurii sînt într-adevăr acoperite cu o pojghiță subțire din metalul prețios, protejată de un strat subțire de sticlă.

Cineva poate să prefere detaliile de la Daphni, lîngă Atena, de la San Vitale, din Ravenna, sau cele de la Monreale și de la capela palatină din Palermo, dar ansamblul de la San Marco rămîne unul din cele mai izbutite. El va oferi nenumărate teme pictorilor venețieni, de la atitudinile sfinților pînă la botezul lui Cristos.

Dacă teoriile despre timp, loc și mediu ar explica geniul, la Veneția ar fi trebuit să se nască Giotto. Or, în acest oraș bogat, puternic, stăpîn pe Adriatica, pe marea Egee și pe „un sfert și jumătate din Imperiul Bizantin”, în acest oraș însetat de lux și de decoruri frumoase, pictura, marea pictură, firește, nu se va naște decît la 103 o sută cincizeci de ani după Giotto. Se pare că minunatele modele de la Torcello și San Marco, departe de a-i stimula pe artiștii locali, îi paralizează.

2. GIOVANNI BELLINI, FIUL NATURAL AL LUI IACOPO ȘI FRATE AL LUI GENTILE. DESENELE LUI IACOPO

Giovanni Bellini este primul mare pictor venețian, de vreme ce prin el pictura venețiană își face intrarea triumfală în istoria artei. El aduce un element nou: atmosfera fluidă și apăsătoare a Veneției, voluptatea de a exista care se va manifesta prin căutarea culorii. De acum înainte, pictorii venețieni vor avea un ochi de o sensibilitate ascuțită. Datorită acestei descoperiri, Giorgione și Tintoretto vor ajunge maeștri fără asemănare.

Giovanni Bellini a murit la 20 noiembrie 1516. După informațiile obținute de Vasari, ar fi avut nouăzeci de ani. În general, se socotește că n-a fost atît de bătrîn și că s-ar fi născut după Gentile, a cărui dată de naștere este cunoscută, 1429. Dacă data nașterii tatălui lor, Iacopo, este exactă, 1410, el ar fi fost tatăl lui Giovanni la

șaisprezece sau șaptesprezece ani.

În sfârșit, fie că s-a născut înainte, fie după căsătoria tatălui său, el era oricum copil nelegitim. Nu știm, firește, cine a fost mama lui. Crescut de tată împreună cu ceilalți copii ai săi, el s-a bucurat de aceleași drepturi. Să nu uităm totuși că soția lui Iacopo Bellini și-a lăsat averea fiului său Gentile și fiicei sale, Nicolosia, soția lui Andrea Mantegna. Dar înțelegerea dintre cei doi frați, sora și cumnatul lor n-a fost tulburată de acest fapt și numai moartea i-a despărțit.

Iacopo Bellini, el însuși elev al minunatului Gentile da Fabriano, a avut nu numai meritul de a fi tatăl copiilor săi di și primul lor dascăl; 104

ne-au rămas de la el desene extraordinare în care regăsim teme din oare fiii săi și Mantegna se vor inspira: *Carul lui Bachus*, arhitecturi, *Fecioare printre îngeri*.

Iacopo îl urmase pe Gentile da Fabriano la Florența și se pare chiar că a făcut călătoria la Roma. Diversitatea inspirației sale ne uimește, ne incintă și, mai adesea, ne impune admirația. Terna *Convertirii Sfântului Pavel* n-a fost și nu va fi niciodată reprezentată cu mai multă măreție și mai mult simț religios. Lumina orbitoare care-l schimbă pe prigonitor în apostol iese din gura lui Cristos, înconjurat de heruvimi. Iacopo și-a amintit că „cuvîntul era viața și că viața era Lumina oamenilor (2). Ne gîndim cu tristețe la *Convertirea* cea mai vestită, aceea a lui Michelangelo din capela Paulină de la Vatican, în care crupa unui cal ocupă cea mai mare parte a compoziției.

Măiestria, îmbinată cu o emoție lipsită de orice notă teatrală, îi îngăduie să creeze, să înnoiască temele într-un mod, uneori, răscolitor. Desenele sale ne arată o concepție înrudită cu aceea a lui Masaccio și foarte apropiată de cea a lui Leonardo da Vinci. *David aducînd capul lui Goliath* pare că iese, ou calul său în galop, dintr-un studiu de Leonardo. Studiile sale asupra corpului omenesc, evocarea peisajului și a arhitecturilor, dispunerea liberă a grupurilor

sînt noutăți care vor da roade. Ele îi vor stimula pe fiii săi și pe Mantegna, mult mai puțin îndrăzneți decît el. Nu vom deplînge niciodată de ajuns pierderea frescelor pe care le-a executat în Domul din Padova împreună cu Uccello și Lippi, căci, dacă a pictat tot așa de bine precum desenează, ar trebui să-l socotim printre pictorii cei mai mari. După ce i-am văzut desenele, ne este destul de greu să credem că neînsemnatele picturi, care îi sînt atribuite, sînt făcute de el.

La moartea sa, în 1470, Gentile și Giovanni 105 erau deja cunoscuți.. Aveau împreună un atelier și, fără îndoială, și ajutoare și ucenici comuni. Se pare că la început Gentile s-a bucurat de o faimă mai mare decît Giovanni, de vreme ce împăratul Fredenic al III-lea îl numește conte palatin, în 1469. Zece ani mai tîrziu, Gentile se duce la Constantinopol pentru a face portretul lui Mahomed al II-lea. Acest portret a contribuit, în mult mai mare măsură decît celelalte opere, la gloria sa (3). Vedem în acest tablou un personaj semeț, rafinat, nervos și trist. Ne-am închipui mai ușor pe acest cuceritor al Constantinopolului în mijlocul unei curți strălucite, diseutînd poezie și filozofie, decît în fruntea unei armate jefuind și pustiind cea mai frumoasă cetate din lume. Sultanul a fost atît de mulțumit de chipul său, încît l-a numit pe Gentile bei, titlu purtat de cei mai mari vasali ai săi.

Republica, dornică să trăiască în pace cu puternicul său vecin, dornică să păstreze Creta și Cipru, care-i asigurau încă supremația navală în Mediterana, socotea omagiul adus concetățeanului său ca pe o dovadă de bunăvoință față de ea însăși.

În absența fratelui său, Giovanni conduce atelierul și continuă frescele începute de Gentile în sala Marelui Consiliu (4).

3. GIOVANNI BELLINI. CUMNATUL LUI MANTEGNA \$1 DASCĂLUL LUI GIORGIONE

Ca toți marii artiști, Giovanni își poate însuși maniera altor pictori în așa măsură încît mai multe opere ale sale, și anume cele mai remarcabile, au fost atribuite lui Mantegna, lui Antonello da

Messiina, uneori chiar lui Giorgione. Întîlnim adesea numele său alături de acela al lui Riafael. Or, deși a avut o viață de aproape 10

trei ori mai lungă decît a lui Rafael, el n-a ajuns niciodată la acea măiestrie pe care pictorul *Școlii din Atena* o avea la douăzeci și opt de ani. El nu va domina niciodată acea înclinare feminină pe care Rafael o va învinge, cînd va picta voluptoasa frumusețe a sau su blima viziune a *Madonei Sixtine*. Rafael se contopește ou obiectul picturii sale, Giovanni este robul acestuia. Cu alte cuvinte, Rafael este un geniu, Giovanni un foarte mare talent. Acest talent i-a adus o glorie mai autentică decît aceea a lui Rafael, ale cărui cele mai admirate opere, timp de veacuri, au fost cele ale elevilor săi.

Giovanni a pictat vreo sută de *Fecioare*, cu fața greoaie, ou privirea mai curînd indiferentă decît visătoare, ținînd în brațe un copil dolofan ou ochii pierduți. Pictorul mu se încurcă în căutări, cîteva schimbări în poziția *Fecioarei* sau a copilului sînt de ajuns pentru a satisface curiozitatea sa și pe aceea a clientelei sale. Ajutoarele sale, bine stilate, cunosc maniera atelierului. Dorința de a plăcea, gesturi. prețioase, forme cam molatice, topite de culoare, sînt trăsăturile caracteristice ale madonelor sale.

În schimb, portretele lui Giovanni se numără printre cele mai frumoase care există. Bărbați cu privirea întrebătoare sau tandră, sclipind de inteligență sau înăsprită de dîrzenie, a căror capodoperă psihologică și picturală este portretul dogelui Loredano (5). Nu cunosc nici un portret care să reprezinte mai bine puterea, acțiunea chibzuită, stăpînirea de sine, decît portretul acestui bărbat de șaizeci și cinci de ani care, zece ani mai tîrziu, avea să devină sufletul rezistenței împotriva Ligii de la Cambrai. Nu ne mirăm cînd aflăm că dogele, cu dîrzenia lui inteligentă și diplomația sa abilă, a învins coaliția organizată de Ludovic al XII-lea pentru a ruina Veneția.

Portretul dogelui Loredano, portretul unui bărbat în vîrstă pictat de un bărbat de vîrsta 107 lui, rămîne desigur o minune de tonuri albastre, albe și aurii, dar ne arată și arta lui Giovanni ajunsă pe cea mai înaltă culme a ei.

Să observăm că Giovanni ca și Antonello da Messina nu pictează mâinile modelelor sale. Expresia mâinilor, care dă portretelor lui Rafael o autenticitate atât de revelatorie, le scapă, pare-se, amîndorura. De altfel, o dată în plus, numele lor sînt confundate, de vreme ce mai multe portrete atribuite altădată lui Antonello sînt atribuite astăzi lui Giovanni (6).

Dacă suferă influența tatălui său, a fratelui său și a lui Antonello da Messina, care l-a învățat tehnica picturii în ulei, împrumutată de la flamanzi, Giovanni suferă și influența lui Mantegna. Cei doi cumnați au fost legați de o prietenie întărită de dese lor întrevederi și de interese artistice comune, după cum o dovedesc, în mod strălucit, operele lor. Două din picturile lor cele mai tipice, cele mai savante, care se află, amîndouă, în aceeași sală a Pinacotecii Brera din Milano, ilustrează această influență reciprocă. Un vizitator neavizat crede că sînt făcute de același pictor. Amîndouă pot fi clasate printre cele o sută din cele mai celebre tablouri. Opera lui Mantegna ne arată mai întîi tălpile picioarelor lui Cristos iar, în dosul lor, cadavrul său într-un racursi pe drept ciuvînt celebru. Maria și Ioan plîng pe cel mort. Expresia lor este foarte apropiată de aceea din *Jeluirea lui Cristos* de Giotto din capela Arena. Cît despre Pieton a lui Bellini, operă unică în creația sa, aceasta ar putea fi demnă de penelul lui Mantegna. Corpul livid al lui Cristos vădește calități de finețe și de observație, un simț al frumuseții fizice și al reliefării care-l amintește pe *Sfîntul Sebastian* al lui Mantegna de la Luvru și care nu se mai întîlnește nicăieri la ei. Va mai folosi același tip, de o compoziție mai strînsă, în *Pietă* din palatul dogilor, dar nu va mai găsi acel patetism stăpînit care o caracterizează pe cea de la Brera.

Uneori, întrecerea dintre Mantegna și Giovanni este atât de extraordinară încît pare a decurge dintr-un rămășag. *Schimbarea la față* de la Muzeul din Nea, pole și cele diouă *Grădini ale măslinilor* de la National Gallery din Londra ne dau exemplul cel mai izbitor. Au fost atribuite, toate trei, lui Mantegna. în schimb, anumite

compoziții ale lui Mantegna, printre altele *Madona della vittoria* de la Luvru, ar fi putut fi pictate de Bellini (7).

Cea mai frumoasă cucerire a lui Giovanni, cea mai personală, aceea care va face din el strămoșul picturii venețiene, este peisajul. Efectele de lumină, limpezimea culorilor erau de mult apanajul pictorilor toscani, Bellini deschide însă calea nuanțelor aurii ale lui Giorgione și Tițian. Cu toate acestea, Giorgione și Tițian, ca și Bellini, par a fi fost la fel de sensibili la reflexele luminoase ale mozaicurilor ca și la reflexele soarelui pe canale sau, pe uscat. înzestrați cu o remarcabilă inteligență artistică, ei înțeleg valoarea aurului, imagine palidă a soarelui, și vor încerca să dea tablourilor lor strălucirea imaginilor de la Torcello și San Marco.

Mantegna și Gentile Bellini mor în 1506. Cu această ocazie, Mario Sanuto scria: „Rămîne fratele său Giovanni, cel mai bun pictor din Italia”. Nu putem împărtăși această afirmație făcută pe vremea cînd Itajlia avea un Leonardo da Vinci, un Rafael, un Botticelli, un Signorelli, dar această frază dovedește că pentru compatrioții săi Giovanni ocupa într-adevăr, și pe drept, cel dintîi loc la Veneția.

Anul următor, cel mai vestit dintre pictorii Vivarini, Alvise, moare și el și terminarea operelor sale este încredințată lui Giovanni. Atelierul său are numeroși lucrători și elevi. Unul dintre ei, Giorgione, îl va încînta atît de mult pe bătrînul maestru încît acesta va încerca să imite tonalitățile calde și lirismul stăpînit al tînărului artist. El va picta atunci acele alegorii misterioase numite *Purgatoriul* și *Ospățul Zeilor*, care au fost multă vreme atribuite lui 109 Giorgione și care, poate, îi vor fi restituite (8),

Simplul fapt al acestor numeroase atribuirii, unor artiști atît de deosebiți ca Mantegna, Antonello da Messina și Giorgione, arată limpede o anumită lipsă de personalitate. Giovanni rămîne totuși pictorul foarte mare al dogelui Lorediano, al acelei *Pietă* de la Milano și creatorul peisajului venețian.

Îndatoritor, plăcut, binevoitor, el La primit prietenește pe Diirer

pe timpul șederii acestuia la Veneția. Mereu în căutare de noutăți, el îl va lăuda pe artistul german. La rîndul său, Diirer scrie prietenului său Pirkheimer că Giovanni, în ciuda vârstei înaintate, este cel mai vestit pictor venețian. Și adaugă aceste cuvinte care arată deosebirea dintre Italia și statele de la nordul Alpilor: „Aici sînt un domin, acasă un parazit”. Bătrînețea lui Giovanni a fost umbrită de moartea soției și a fiului său.

Unul din elevii săi care, din respect pentru el, își spunea micul Bellini, Belliniano, l-a pictat ca pe un magistru uscățiv, cu privirea vioaie, nasul lung, senzual, bărbia voluntară. Gura mare cu buzele suțiri ne arată un om gata aricind să riposteze, ironic sau blajin. Se va putea măsura întreaga distanță dintre elevul silitor și ilustrul bătrîn privind portretul lui Belliniano făcut de Bellini și cel al lui Bellini făcut de Belliniano, amîndouă la Chantilly. Giovanni, într-un stil care pare cu atît mai larg cu cît acela al discipolului său este puțin cam îngust, desenează portretul unui tînăr artist, în plină formare, care este de fapt simbolul tuturor nădejdlor pe care le vedea născîndu-se și murind în jurul lui.

4. giorgione sau urismul în pictură

Alături de Giotto, Masaocio, Leonardo și Rafaejl, Giorgione este unul din artiștii care va ști cel mai bine să ne impună propria lui viziune. 110

Temperament pictural prin esență, așa cum vor fi mult mai tîrziu Tumer, Courbet și Renoir, el ne rezervă surprize stranii și minunate.

Marele artist, ca și marele filozof, năzuiește către unitatea sistematică a gîndirii și a sentimentelor sale. Pentru el, conștient sau nu, arta devine un mijloc pentru a atinge această unitate. Dar artistul, poet, pictor sau muzician, păstrează privilegiul de a fi irațional și mijlocul se dovedește atît de ademenitor incit devine, uneori, însuși scopul artei.

Artistul, mai bine deoît alt om, cunoaște legăturile care-l unesc de obiectul său de studiu; mai bine decît filozoful, el știe că dă

culoare obiectelor dar mai știe și că, tot observînd mereu, își va dezvolta perspicacitatea, va smulge naturii tainele ei cele mai nepătrunse, oele mai bine ascunse vederii noastre scurte.

Giorgione ne îmbie la această căutare, la această aventură. Dacă nu sîntem decît ceea ce devenim, artistul oare creează, căpătînd conștiința creației sale și a eului său, va exprima cu adevărat visurile de totdeauna ale omenirii. De aceea Verrochio, Leonardo da Vinci și Michelangelo pictează, construiesc, sculptează, scriu, se străduiesc să treacă dincolo de acele limite nehotărîte care despart misticismul de metafizică, metafizica de știință și știința de filozofie. Giorgione, fiu rătăcit al Greciei, evocă visul unei vîrste de aur, oînd voluptatea era castă, rațiunea nu era încă despărțită de inimă iar ființele nu erau nici ele „vase eu fiere pe care le bem cu ochii închiși”, așa cum pretinde Baudelairie.

Botticelli, cel dintîi, o eliberase pe Venera din peștera în care stătea închisă de peste o mie de ani. Mlădioasă, castă, juvenilă, grațioasă și foarte florentină, ou un păr blond ca spicul copt, ea înfrunta cu o pudoare fermecătoare judecata oamenilor, se pregătea să primească 111 mantia somptuoasă pe care o tînără femeie, sora Primăverii, avea s-o arunce peste goliciunea ei rece și străluditoare. *Venus* a Ini Giorgione prezintă aceeași castitate, aceeași semeție. Trupul ei cu forme mai molatice, mai feminine, mai venețiene, nu mai trezește iubirea ca cea a lui Botticelli, ci adorația. Culcată, adormită, goală, cu mina sub cap, într-o atitudine simplă, pe care pictorii vor încerca s-o reproducă de nenumărate ori fără să izbutească vreodată, ea se odihnește într-un peisaj de basm, demn de trupul ei. Epitetele luxuriant, voluptos, uimitor se prezintă numaidecît și în mod perfid, deoarece ele servesc drept ecran viziunii pictorului-poet.

Anumiți critici nu șovăie să compare această divinitate cu minunatele curtezane ale lui Tițian sau cu eleganta femeie dezbrăcată cunoscută sub numele de *Venera din*. Între aceste două opere există aceeași distanță ca între *Concertul cîmpenesesc* de la Luvru

și *Dejunul pe iarbă* de Manet, care s-a inspirat din el. Comparate cu picturile lui Giorgione, pânzele lui Tițian sau ale lui Manet par reci, ticluite cu grijă. Frumusețea *Concertului câmpenesc* nu constă numai în opoziția dintre un trup gol de femeie și costumul roșu al muzicantului, ci în acordul desăvârșit, în sensul muzical al cuvântului, între peisaje și personaje. Niciodată un pictor, nici chiar Courbet sau Renoir, n-a exprimat, cu mai mult echilibru în înflăcărare, minunea de a exista. Poate că, pentru a o exprima cu o asemenea intensitate, este nevoie să mori tânăr!

Giorgio Barbanelli s-a născut la Castelfranco, între 1476 și 1478, pe vremea când Giovanni Bellini ajunsese celebru, și a murit în 1510 sau 1511, cu vreo cinci ani înaintea bătrînului maestru. Giorgione a lăsat patru opere care au jucat un roii însemnat în dezvoltarea picturii și unul nu mai puțin însemnat în cea a sentimentului. Chiar dacă a suferit influența lui Crivelli, Carpaccio sau Bellini, prima sa operă cunoscută, *Altarul din Castelfranco* dovedește, 112

în primul rînd, independența elevului. Personajele sale, Fecioara, Pruncul, adoratorii, au de pe atunci acea plenitudine care ne miră și ne mișcă atunci când privim *Venera de la Drezda* sau *Concertai câmpenesc*, și încă și mai mult când privim pînza botezată, care se află astăzi la Academia din Veneția. O femeie tânără își alăptează copilul în timp ce un soldat tânăr, cu halebarda în mînă, așteaptă, visător, nu se știe ce întîmplare. Cele două personaje plasate în colțurile tabloului nu par să se vadă. Ce semnificație are tema? Cerul acoperit de nori greoi, arborii ce freamătă sub rafala de vînt au dat numele acestei picturi obsedante. Ca toate personajele lui Giorgione, acestea parcă au în ele un foc interior, în ciuda aparentei lor indiferențe. Numai *Primăvara* lui Boitticelli ne mai pune în fața unui asemenea mister.

Legenda spune că Giorgione ar fi fost un mare îndrăgostit. Operele sale confirmă legenda dar el pare îndrăgostit mai ales de arta sa. La douăzeci și cinci de ani, ca și Rafael, contemporanul său, își însușește toate descoperirile tehnice ale florentinilor, chiar și

clarobscurul lui Leonardo, topește cunoștințele înnăscute și pe cele dobândite într-un creuzet liric al cărui secret l-a luat ou el și care, poate, nu era decât temperamentul său!

Operele atribuite lui Giorgione simt la fel de numeroase ca acelea atribuite lui Rafael sau lui Leonardo da Vinci. O critică erudită îi contestă nu numai *Concertul* de la Florența (9), *Ospățul zeilor*, *Alegoria Purgatoriului*, dar chiar și *Venera de la Drezda* și *Concertul cîmpenesc* de la Luvru. Numai *Furtuna* ar fi a lui. Dar *Furtuna* conține chiar elementele oare se găsesc în *Concertul* de la Luvru: simfonia tonurilor roșii și verzi, cărnuri catifelate, umbre și lumini, peisaj aurit. Totuși, nici un critic nu ne explică de ce Tițian, căruia i se atribuie aceste capodopere așa cum i se atribuiau lui Leonardo cele ale lui Verrocchio, Tițian, de care cunoaștem U3 sute de pînze ou totul autentice, n-a mai găsit niciodată subtilitatea, puritatea adîncă, lirismul unic, din *Concertul cîmpenesc*, din *Venera de la Drezda*, și, mai ales, uimitoarea lor tehnică?

Există o mărturie incontestabilă a gloriei lui Giorgione: mărturia contemporanului său Baldassare Castiglione. În cartea sa, vestită pe vremea aceea, *Curteanul*, Castiglione declară că cei mai mari pictori moderni sînt Leonardo da Vinci, Mantegna, Giorgio da Castelfraneo, Michelangelo și Rafael (10). Dacă Tițian ar fi autorul capodoperelor care i se atribuie, Castiglione l-ar fi numit pe el în locul lui Giorgione. Să nu uităm că textul *Curteanului* a fost revăzut, după moartea autorului său, de către Bembo, mare cunoscător în pictură. Dacă ar fi fost vorba de vreo greșeală, greu de crezut din partea prietenului lui Rafael, Bembo ar fi îndreptat-o cu siguranță. Posteritatea a întărit judecata lui Castiglione care ne arată, o dată mai mult, cît de dezvoltat aveau oamenii din acea vreme simțul adevăratelor valori.

Giorgione este singurul mare artist al Renașterii despre care nu știm aproape nimic. Viața lui rămîne tot atît de misterioasă ca și opera lui. Legenda spune că, fiind îndrăgostit de o femeie bolnavă de ciumă, ar fi îngrijit-o cu dragoste și ar fi murit o dată cu ea (11).

5. TIȚIAN (1477? –1576), PICTORUL PRINȚILOR, INVENTEAZĂ MANIERA LARGĂ

Ca și Giorgione, Tiziano Vecellio vine de pe uscat. S-a născut la Pieve di Cadore, în 1477, după spusele sale. Unii spun că, pentru a avea mai multă autoritate, se făcea mai bătrîn cu treisprezece ani. Nu prea înțelegem de ce, întrucît autoritatea lui în fața publicului elegant care-i alcătuia clientela era indiscutabilă. 114

După Giovanni Bellini, căruia i-a fost elev, și Giorgione, căruia i-a fost tovarăș de ucenicie, el nu mai avea d'ecît să pășească pe urmele lor. Așa a și făcut. Opera sa imensă se găsește, ca și aceea a lui Rubens, în toate muzeele din lumea veche și din lumea nouă. Un deosebit simț al afacerilor, publicitatea făcută de prietenul său Aretino, un talent fără seamăn, dar fără geniu, și o viață foarte lungă, deoarece avea aproape o sută de ani cînd a murit, au fost factorii unui succes pe oare trebuie să-l numim nemaipomenit, atît în fața contemporanilor cît și a posterității. Trage foloase din munca maștrilor săi, exploatează căile deschise de înaintași cu o îndemînare de mare virtuoz. Culoarea sa, lăudată de admiratori, nu are nici farmecul aceleia a lui Giorgione, nici gamele multiple ale aceleia a lui Andirea del Șart o.

A iubit femeia. A pictat-o sub înfățișarea ei cea mai ademenitoare, mai carnală, mai voluptoasă. *Venera din Urbino* conține o parte magnifică: capul sprijinit pe pernă, sînii minunați, brațul îndoit, mîna oare ține florile, cascada de păr roșu ce acoperă sideful cîrniei. De ce nu s-a oprit aici? Restul este vecin cu anecdota, o anecdotă despre care nu găsim niciodată o indicație la Giorgione. Se vede acolo nelipsitul cîine la modă, mobile de epocă, o cameristă îngenunchată în fața unui cufăr. Dar ce înseamnă această privire grea, încărcată de o dragoste provocatoare? Și de ce *Flora* de la Pitti, acea ființă orbitor de blondă și de atrăgătoare, nu se bucură de celebritatea unei Gioconda sau a unei Donna Velata? Fără îndoială, fiindcă, în ciuda trupului ei plin, a reliefării sale suple, a nuanțelor sale aurii, ea este lipsită de atmosfera care ne emoționează cînd

contemplăm,

Donna Velata sau *Venera* lui Giorgione.

Tițian a pictat numeroase portrete. Un prinț s-ar fi socotit dezonorat dacă nu i-ar fi făcut portretul Tițian; iar Aretino, corespondentul oficial și plătit al capetelor încoronate, amintea 115 acest lucru celor care puteau să-l uite deoarece încasa un procentaj la comenzi. Însuși Francisc I a ținut să-și aibă portretul făcut de Tițian. Fiindcă nu se putea duce el la Veneția, iar Tițian nu avea nici cea mai mică dorință să vină la Paris, o medalie ia servit drept model. Tițian s-a descurcat, a pictat-o pe Maestatea Sa prea creștină din profil, redând foarte bine aerul lui chefliu și libertin (12).

Printre toate aceste portrete oficiale, printre aceste blănuri, mătăsuri, catifele puse în valoare de câte o porțiune mică de cămașă albă, există unul care ne surprinde, acela al împăratului Carol Quintul călare, și care se află la Prado. Tițian l-a văzut în Italia și s-a dus de două ori la el la Augsburg. Conte palatin, consilier aulic, furnizorul obișnuit al curții imperiale, Tițian îl pictează pe Carol Quintul în armura pe care o purta în timpul bătăliei de la Muhlberg. Era așadar vorba să-l slăvească pe învingătorul prinților protestanți, pe așa-zisul apărător al religiei. Tițian, prieten cu scepticul Aretino, cetățean al unui stat tolerant, locuitor al unei cetăți care se mândrea să dea adăpost celor persecutați, nu pare să se fi entuziasmat de victoriile puternicului monarh. Mirat, văzând atîta înfricoșătoare măreție reprezentată de un om atît de bolnav, atît de obosit, atît de sătul de toate, ni-l înfățișează copleșit de greutatea splendidei sale armuri, ținîndu-se ou greu în șa. Chiar și calul pare că împărtășește suferința stăpînului său. Înțelegem de ce acest împărat a luat nemaiauzita hotărîre de a abdica la cincizeci și cinci de ani.

Acest portret dovedește că, dacă ar fi vrut, Tițian ar fi putut ajunge unul din cei mai mari portretiști d'în lume, dar, în general, el se mărginește să se îngrijească de efectul pictural, vrea să fie măreț, plăcut și amplu. Cu toate acestea, încă o dată, acest creator al

emfazei în pictură va renunța la ea pentru a picta cu ochi pătrunzători, la fel de necruțători ca aceia ai lui Goya, pe fiul împăratului, regele Filip al II-lea. Ne înfățișează un bărbat încă tânăr,

116

cu fața palidă, încadrată de o barbă roșcată și rară, cu buzele roșii, groase, subliniate de o mustață mică, rară, cu ochii limpezi, indiferenți, nemiloși. Pantaloni scurți și strimți, ciorapii lungi albi, un „Cache-sexe” voluminos accentuează, fără respect față de maiestatea sa regală, un trup firav. Sprijinitorul Inchiziției, călăul Țărilor de Jos, nu are încă fața disprețuitoare a fanaticului, sigur de adevărul său, pe oare îl va picta, mai târziu, Pantoja de la Gruz (13), dar îl anunță. Am putea semnală și mâinile efeminate ale regelui, dacă toate personajele lui Tițian n-ar avea aceleași mâini elegante, cu degete alungite, subțiate la capete, gata să mîngie și să zgîrîie, degete pe care le vom mai întîlni la atîția pictori venețieni de după el. În ciuda exemplelor florentine, Tițian nu pare să fi bănuie limbajul revelator al mâinilor.

Tițian a avut o carieră triumfală, a pictat tot mai mult în maniera largă, a inaugurat compoziția pe plafon al cărei model tip este *Madona Pesaro*, din biserica Frari. Marele stil teatral, al cărui înaintaș a fost Michelangelo, pătrunde zgomotos în pictură. Și nu o va mai părăsi decît la începutul secolului al XIX-lea, cu David și Gerard.

6. SEBASTIANQ DEL PIOMBO, VICTIMA DELĂSĂRII SALE ȘI A LUI MICHELANGELO

Exemplul lui Tițian, acest strălucit profitor, putea deveni pentru arta venețiană la fel de fatal ca și Michelangelo pentru arta florentină. Totuși, vitalitatea Veneției, ajunsă târziu la marea pictură, era atît de puternică încît a permis ca numeroși pictori să continue cuam se cuvine tradiția. Lorenzo Lotto, Palma Vecchio, Bordone, Pandenone, Școala din Vicenza și cea din Brescia îi vor încînta totdeauna pe iubitorii de artă. Veronese, acest Tițian fermecător și atrăgător, a pictat cu bun gust imense decorații murale care umplu astăzi multe muzee și suferă de pe urma acestei înstrăinări.

Printre atîția tineri datați, Sebastiaoo, care va fi numit del Piombo deoarece Clement al VII-lea îi va încredința sarcina onorifică de a pecetlui bulele pontificale, ocupă un loc de prim rang. Temperament de artist, ou un gust rafinat, vine la Roma să lucreze în atelierul lui Rafael, se ceartă, nu se știe de ce, ou ei sau cu unul din șefii lui de atelier și se pune sub protecția lui Michelangelo.

Îl admira în mod sincer pe maestrul plafonului de la Capela Sixtină, dar l-ar fi admirat oare tot atît de mult dacă nu s-ar fi crezut, ca și Michelangelo, imoportunat de Rafael? în tot cazul, această admirație i-a fost fatală lui Sebastiano. A devenit creatura lui Michelangelo și a participat activ la uneltirile îndreptate împotriva lui Rafael, de altfel zadarnice, deoarece prietenia lui Leon al X-lea îl ocrotea foarte bine pe artistul din Urbino.

Michelangelo, găsind că Sebastiano compunea prost și desena mai puțin bine decît Rafael, i-a pregătit schițe pe care venețianul le-a pictat cu o îndemînare demnă de laude. Datorită acestui fapt avem astăzi o capodoperă stranie, *Pietă* din Domul din Viterbo. Fecioara, o Fecioară care nu-și poate renege părintele artistic, invocă Cerul, avînd la picioare pe Cristos gol. Sebastiano, cu multă iscusință, deoarece se supune instinctului său moderator, îndulcește expresia oarecum teatrală, pictează un trup splendid și un peisaj inventat de el, care prin măreția lui amintește cele mai surprinzătoare armonii ale lui Giorgione, efectele de lumină căutate de Rafael în *Eliberarea Sfîntului Petru*. 118

Această colaborare s-ar fi putut dovedi fructuoasă dacă Michelangelo ar fi îngăduit celor din jurul său să fie independenți. Și, în ciuda înflăcăratei sale admirații, Sebastiano își păstra personalitatea artistică. Această stare de spirit avea să ducă la o neînțelegere cu atît mai gravă cu cît Sebastiano a profitat de șederea prelungită la Florența a maestrului său, între 1519 și 1533, pentru a ieși de sub tutela lui, datorită protecției lui Clement al VII-lea căruia i-a făcut portretul. De îndată ce s-a întors la Roma, Michelangelo a căutat, în mod vădit, cel dintîi pretext pentru a rupe cu el. I-a cerut

lui Sebastiano să-i pregătească zidul unde voia să picteze *Judecata de apoi*, fără să dea indicații. Bietul Sebastiano, devotat ca de obicei, primește să facă această treabă de zidar. Când a terminat, Michelangelo spune disprețuitor că nu avea de gând să picteze în tempera, tehnică rezervată leneșilor de soiul lui Sebastiano.

Michelangelo, care era foarte perspicace când era vorba să descopere slăbiciunile altora, nu se înșela. La bătrînețe, Sebastiano, avînd traiul asigurat, a dus o viață de dulce trîndăvie. Ca să ajungă un pictor mare nu i-a lipsit decît ambiția. Luîndu-se la întrecere ou Tițian și Rafael, el a pictat cîteva opere de un farmec irezistibil. Astfel, unele din picturile sale, *Doroteea*, de la Berlin, *Violonistul* din colecția Rothschild, *Fornarina* de la galeria Borghese, atribuită și lui Giulio Romano, au trecut multă vreme drept operele maestrului din Urbino și, lucru curios, au contribuit mult la faima sa în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Portretul violonistului îl amintește pe acela al lui Baldassare Castiglione, iar acela al Fornarinei o amintește atît de bine pe *Donna Velata* a lui Rafael îneît s-a crezut că este același personaj dezbrăcat. Un falsificator a pictat, mai tîrziu, o brătară pe care se poate citi numele lui Rafael. *Doroteea* face parte din acea serie de capete senine și nepăsătoare, caracteristice penii 9 tru noul tip de frumusețe. Nu se poate stărui îndeajuns asupra faptului că aceste opere, dezbrăate de emfaza dragă lui Tițian și Michelangelo, se apropie în mod deosebit de acelea ale lui Giorgione, fără să aibă totuși neasemuitul lor lirism.

Cazul Sebastiano del Pioimbo pune una din problemele cele mai curioase, dacă nu de istoria artei, cel puțin de psihologie artistică: de ce oare, de cînd le-a fost restituită paternitatea, aceste picturi și-au pierdut valoarea lor intrinsecă? Ele explică faima îndreptățită de care s-a bucurat artistul printre contemporani.

Sebastiano trebuie reabilitat, căci a fost un artist conștiincios și, la urma urmei, un mare pictor.

1. SCULPTORII FLORENTINI LA VENEȚIA. MĂREȚIA ARHITECTURII VENEȚIENE

De cînd îi dăduse un adăpost regesc lui Petrarca, Veneția n-na încetat să fie un oraș de refugiu și va rămîne astfel pînă la sfîrșitul milenarei ei existențe, cu o tragică excepție: aceea a lui Giordano Bruno pe oare Senatul, din motive politice, îl va preda papii Clement al VIII^{lea}. Cu toate că-și pierduse o parte din coloniile sale și că descoperirea Americii mutase centrul afacerilor, schimbarea care avea să sărăcească pe regina Adriaticii se făcea atît de încet încît ea nici nu-și dădea seama de aceasta.

Republica mai avea încă porturi libere, piețe, colonii înfloritoare, Creta și Ciprul. Victoriile asupra coalițiilor îndreptate împotriva ei, fidelitatea supușilor săi îi dădeau un prestigiu neobișnuit. Singura putere italiană care scăpase de influența lui Oarol Quintul, Serenissima rămînea, mulțumită flotei sale, o putere 1

de mîna întîii. În interior, guvernul său de aristocrați cunoștea o stabilitate fără precedent în istorie. Dogele, ales pe viață, Consiliul celor zece, respectarea concesiilor făcute cu iscusință asigurau permanența ordinii stabilite. Bogăția venețienilor, bunăstarea poporului îi uimea pe străini. „La noi, spunea Aretino, acest toscan naturalizat venețian, nevestele butrarilor sînt îmbrăcate ca niște patriciene.”

Veneția, în culmea strălucirii, era aproape așa cum o putem vedea astăzi. Să ne închipuim totuși cele două sau trei sute de palate ale aristocrației, mai a ies cele de pe Canal Grande, cu fațadele acoperite cu fresce și ferestrele cu ancadramente aurite. Că d'Oro păstrează amintirea acestui fast. Burghezii bogați, foarte numeroși, îi imitau pe aristocrați, asigurînd astfel artiștilor o piață multă vreme reîmprospătată. În sfîrșit, Veneția împărțea cu Basel gloria de a fi cetatea tipografilor. Tipografii îi atrăgeau pe umaniști. Vestitul Aldo Manuzio, ca și nefericitul Etienne Dolet, era tipograf și umanist.

Numai sculptura nu pare să fi găsit un teren favorabil la Veneția. Fără îndoială, trebuie să vedem în aceasta o moștenire de la Bizanț care a părăsit sculptura pentru mozaic. Cu toate acestea,

Veneția posedă statuile de porfir ale celor patru Cezari, urmași ai lui Dioclețian și, mai mult încă, caii de bronz aurit de pe domul bisericii San Marco, care împodobiseră mormântul ridicat regelui Maus ol de către aceea care i-a fost soră și soție. Acești cai, de la care s-au inspirat Donatello și Verrocchio, au fost mai întâi transportați la Roma ca trofee de război, apoi de la Roma la Bizanț de către Constantin și, în sfârșit, luați de la Constantinopol, de către venețieni, cu prilejul celei de a patra cruciade.

Un veronez, Antonio Rizzo (1430? —1498), arhitect, topitor de bronz, sculptor, după ce a lucrat la mănăstirea din Pavia, a fost chemat 121 la Veneția pentru a ridica cea mai importantă operă a sa, monumentul funerar al lui Niccold Tron, în biserica Frari (către 1473). Statuile sale ar dovedi, s-ar spune, o independență totală de arta florentină, dacă n-ar exista frații Pollaiuolo. Această independență i-a atras o soartă asemănătoare cu a contemporanului său Bertoldo. Neștiind unde să-i claseze, posteritatea i-a neglijat. Îmbătrânind, Rizzo devine tot mai naturalist, ceea ce nu putea să nu placă realiștilor venețieni de vreme ce, ca arhitect, el va lucra la curtea palatului dogilor. Simțul volumelor și, mai ales, stilizarea lor vorbesc îndeajuns despre dragostea sa înnăscută pentru formă, fapt pentru care ar putea fi clasat printre artiștii savanți. *Eva* care împodobește fațada palatului, în fața scării Giganților, cu dinamismul său interior, surîsul fericit, ușorul său manierism, anunță, prin concepția plastică și carnală, femeile lui Maillol. Artiștii Renașterii ne vor surprinde neconținut prin diversitatea lor.

După Verrocchio, un alt florentin, Iacopo Sansovino, elevul lui Andrea, va turna statuile care împodobesc mica loggie a campanilei. Ele fac parte din acele capodopere, puțin remarcate, care-i încântă pe cunoscători prin suplețea reliefării, măiestria execuției, caracterul lor ușor bolnăvicios, acea vestită „morbidezza⁴⁴, care se află la ultima limită a frumuseții.

Același Sansovino construiește biblioteca menită să păstreze cărțile și manuscrisele lăsate primitivului oraș de Petrarca și

Bessarion. Această bibliotecă este una din capodoperele arhitecturii din Cinquecento. Prin coloanele dorice de la parter și adâncimea arcadelor, Sansovino îi dă măreție; prin coloanele ionice de la primul etaj, prin oare el anunță motivul lui Palladio, încadrând un ordin mic într-unul mare, dă strălucire și, în sfârșit, prin friza, cornișa și balustrada împodobită cu statui, un farmec elegant de bună calitate care sporește valoarea ansamblului ca și pe aceea a detaliilor.

Acest palat, care avea să-i aducă glorie lui Sansovino prin melodia liniilor, printr-o fațadă unde sculptura și formele arhitecturale se îmbină în mod fericit, era gata să-l ruineze. Construcția s-a prăbușit. Sansovino, făcut răspunzător de acest dezastru, condamnat să reconstruiască edificiul pe socoteala sa, și-ar fi sfârșit zilele în închisoare dacă licențiosul Aretino, dând dovadă de o noblete sufletească destul de neașteptată, n-ar fi ridicat opinia publică în favoarea nenorocosului arhitect, prietenul său. Datorită acestei intervenții, susținută de autoritatea lui Tițian, Sansovino a putut să reconstruiască palatul, să continue o carieră rodnică, să ridice cealaltă capodoperă a sa, loggetta, să termine pe cea de a treia, palatul municipal din Brescia. În toate cetățile mari de pe uscat, Padova, Vicenza, Verona, Ragusa, găsim clădiri care sînt mărturia înfloririi acestei epoci.

Arhitecții Lombardi și Palladio vor da arhitecturii o strălucire necunoscută în restul peninsulei, unde dezvoltarea ei a fost stînjenită de invaziile franceze și spaniole.

Admirator al lui Brunelleschi și Alberti, Pietro Lombardi a îndrăgit proporțiile impunătoare fără a le da însă acea solemnitate care îngreunează construcțiile lui Bramante și ale lui Michelangelo. A înlocuit brîiele ce despart etajele ou antablamente și pilaștrii lui Alberti cu coloane angajate. Palatul Vendramini-Calergi, unde a murit Richard Wagner, este un exemplu tipic al acestei arte echilibrate și somptuoase. El nu atinge, totuși, ritmul melodios al construcțiilor lui Sansovino și se mărginește la o fațadă principală.

Andrea Palladio (1518? –1580), după diferite încercări transformate toate în reușite, va face sinteza Renașterii, ridicînd în orașul său natal, Vicenza, palatul municipal sau basilica. Îmbinînd teoriile lui Brunelleschi cu cele ale Inii Rafael și cu ajutorul vestitului motiv care-i Poartă numele: arcul sprijinit pe coloane duble 123 pentru a spori efectul de perspectivă, încadrat într-un ordin mare, basilica din Vicenza rămîne unul din edificiile cele mai simple și, cu toate acestea, unul din cele mai armonioase, din cele mai somptuoase, de pe continentul nostru.

Astfel, datorită artei savante și rafinate a constructorilor venețieni, arhitectura Renașterii italiene își încheie dezvoltarea, în secolul al XVI-lea, într-o adevărată apoteoză, ilustrată de palatul dogilor.

8. TINTORETTO VIZIONARUL (1512 SAU 1518-1594)

Tintoretto este, și el, un pictor inegal. Dar uneori știe să ne impună viziunea sa.

Voia, spune el, să deseneze ca Michelangelo și să picteze ca Tișian. Cu asemenea intenții, ar fi trebuit să ajungă un pictor eclectic. Geniul său intermitent, care se afirmă o dată cu vîrsta, îl scapă de capcanele care-l pîndesc. N-a desenat ca Michelangelo și n-a pictat ca Tișian, chiar dacă el a crezut aceasta. El a fost Tintoretto, adică, alături de Bellini și Giorgione, unul din cei mai mari pictori ai Veneției. Operele bătrînului au același freamăt interior ca și acelea ale tînărului artist. Comparate cu ale saile, picturile lui Tișian și ale școlii acestuia par niște locuri comune, lucrate admirabil.

Cînd Tintoretto are douăzeci de ani, Tișian este în culmea gloriei, o cohortă de tineri elevi îl imită mai mult sau mai puțin servil. Pentru a se dovedi demn de neasemuitul maestru, Tintoretto va executa și el tablouri imense, deoarece venețienii încep să prețuiască și să plătească pictura cu metrul pătrat. Cînd are douăzeci de ani, cucerirea și prădarea Romei, precum și asediul Florenței sunaseră stingerea Renașterii. Cu o sensibilitate ascuțită, el

urmărește evenimentele. Știe că pictura italiană a 124

pășit în mod brutal pe drumul decadenței. *Judecata de apoi* pe care Michelangelo o pictează în absida Capelei Sixtine confirmă acest punct de vedere. Titan ca și Michelangelo, Tintoretto are ardoarea și impetuozitatea acestuia, dar toată viața, neobosit, va încerca să-și supună persoana artei sale și, ca și Leonardo da Vinci, se va metamorfoza la bătrînețe, acceptînd măsura și echilibrul. Frescele de la Scuola din San Rocco, *Prezentarea Fecioarei la templu*, *Cristos umblînd pe ape*, indică etapele înălțării spirituale a unui om al cărui geniu nu se mai mulțumește cu un corp artistic frumos, în maniera lui Tițian.

Umanitatea portretelor sale, inclusiv cel al bătrînului sentimental care-l reprezintă pe el, întrece un meșteșug de o rară perfecțiune. Portretul unui senator depășește poate chiar pe ceil al dogelui Loredano prin viața intensă care se desprinde din el. Mîinile personajelor ne spun multe despre capacitatea de observație a lui Tintoretto. El cunoaște valoarea lor, cunoaște contribuția lor la identitatea unui chip. Ca și Rafael, nu-și îngăduie să le modifice, să trișeze cu modelul.

Această probitate, această supunere față de subiect, arată un artist însetat de adevăr și oare va găsi în adevăr o nouă viziune a lucrurilor. Cunoaște puterea luminii și a întunericului; știe violența cu care acestea se pot opune, de unde și marile pete de umbră, lumina lividă a *Calvarului* de la Scuola di San Rocco, vehemența liniilor sale. Dar, ca și Andrea del Sarto și Giorgione, el știe că lumina și întunericul se pot întrepătrunde în nuanțe succesive, pe care ochiul nespecialistului abia le deosebește, de unde coloritul său pe care trebuie să-l calificăm drept orchestral. De aceea pictura sa, printr-un tainic amestec de artă inspirată și savantă, amintește compozițiile muzicale ale contemporanului său Palestrina. Nu are decît un singur elev demn de el, un tînăr colonial, venit din 125 Greta, El Greco, Stabilit în Spania, într-un climat favorabil talentului său morbid, el va adopta formele și culorile maestrului, albastrul,

galbenul, roșul și nuanțele sale aurii sau argintii, adăugind la acestea mâinile schematice ale lui Tițian.

Deși a pictat cu o rară sensibilitate trupuri de femei, deși în *Suzana bătrînii* vedem căutări prețioase de forme și culori, o strălucire de voluptate luminoasă fără seamăn, Tintoretto, supunîndu-se temperamentului său mistic, își închină penelul zugrăvirii unor scene religioase, însuflețite de acea flacără interioară care îi lipsea lui Tițian. Lovit greu de moartea unei copile iubite, reia subiectul tratat de Bellini, *Grădina măslinilor*. Omul-Dumnezeu, în genunchi, murmurase: „Tată, dacă este cu putință, îndepărtează această cupă de la mine“. Dar Cristos și-a și revenit, credincios misiunii sale. Peste o clipă se va ridica și, sub lumina difuză a lunii, va merge în întâmpinarea sărutului lui Iuda, deoarece în întunericul iluminat de torțe, călăii se apropie.

Torțele și clarul de lună amintesc *Eliberarea Sfîntului Petru* dar cu variații care fac din aceste două opere culmi ale clarobscurului. Corp artistic, suflet artistic, spirit artistic se îmbină într-un tot bine legat. Jocuri de culori și jocuri de lumină sînt puse în slujba unui ochi care a devenit servitorul spiritului.

Acest tablou al ultimului geniu al Veneției este și ultimul tablou al Renașterii.

VII. MICHELANGELO, TITANUL (1475—1564)

Trăiesc din moartea mea și, dacă înțeleg bine, sînt fericit cu o soartă nefericită. Cel ce nu știe să trăiască din neliniște și moarte, să vină în focul în care ard eu.

1. PRIMELE OPERE ALE LUI MICHELANGELO.

PIETA DE LA SFINTUL PETRU. DAVID. ÎNTRECEREA CU LEONARDO DA VINCI

IV /T ichelangelo își cucerise celebritatea sculpJ-VI tmd una din cele mai emoționante opere ale sale: *Pietă* care astăzi se află la Sfîntul Petru din Roma. Libertatea de înfățișare a grupului, extraordinara perfecțiune a detaliilor, armonia ansamblului au stîrnit admirația cunoscătorilor. Frumosul trup al lui Cristos,

jumătate evreu, jumătate bizantin, stă zdrobit, pe genunchii Mamei sale; capul e dat pe spate, un braț spînzură, picioarele atîrnă. Această operă este una din cele mai frumoase mărturii ale acelei suferințe fizice și spirituale oare, încă de pe atunci, îl frămînta pe sculptor.

Pe atunci Michelangelo nu-și striga încă disperarea, cum o va face mai tîrziu, ci îi punea o surdină, surdină care împrumută atîta măreție acestei sculpturi de tinerețe.

Totuși, acest personaj de o atît de superbă umanitate nu mai este Logosul, sufletul lumii întrupat, ca la marii artiști bizantini și italieni, oel ce poate fi contemplat în absidele de la Monreale și Cefalu în Sicilia, cel reprezentat de Giotto, Masaccio, Castagno și Verrocchio, 127 ci Isus dîjn Nazaret, suferind, așudînd sînge, cu trupul și sufletul chinuit, îndrăgit de nordici și de spanioli. Dacă s-a împărtășit din durerile lumii, dacă a băut potirul de la Gethsimani, dacă a îndurat supliciul de pe Golgota, Cristos cel înviat, biruitorul morții și al răului, este adevăratul stăpîn al globului. Primii creștini, conștienți de primejdie, au reprezentat martiriul Răstignirii prin simbolul Mielului care a luat asupra sa păcatele omenirii. Iar pe Cristos triumfătorul, Pantocrator, l-au pus în absidă, pentru a primi tămîia oare se ridică din altar.

De la Savonarola, sfintele mistere erau tot mai mult uitate. Dacă Fecioara, după părărea sa, umbla „îmbrăcată ca o cerșetoare”, fiul ei, dulgherul, se schimba tot mai mult în bunul și blîndul Isus din Nazaret. Or, oricît de splendid ar fi el, pe el îl reprezintă în sculptură, rupînd cu tradiția marilor maeștri italieni, Michelangelo.

Nu se va stăruie niciodată îndeajuns asupra acestui fapt care explică nu numai atitudinea lui Michelangelo față de Leonardo și, curînd după aceea, față de Rafael, dar și deosebirea adîncă dintre cei ce acceptaseră teoriile lui Marsilio Ficino și cei ce suferiseră înrîurirea lui Savonarola.

Pe cîtă vreme Marsilio Ficino, stăpînul spiritual al generațiilor lui Cosimo și Lorenzo, își pusese în gînd să scape creștinismul „de o

ignoranță dezgustătoare*4 instruindu-i pe oameni, Savonarola voia să-i aducă la credință prin fanatism care, întotdeauna, dă naștere necredinței.

După cinci ani petrecuți la Roma, Michelangelo joacă un rol de primul plan, datorită unui bloc de marmură părăsit de multă vreme pe șantierul de la Santa Maria del Fiore. Această marmoră adusă de, la Carrara avea o înălțime enormă, de nouă ori deschiderea brațelor. Agostino di Duccio, cunoscutul sculptor, trebuia să facă din ea pe profetul David, dar la Carrara, un ajutor neîndemînat, pentru a ușura transportul, începuse s-o taie atît de 128

nepotrivit încît Agostino di Duccio n-a mai voit-o.

În fața acestei mase mutilate, Michelangelo, stăpîn pe mijloacele sale tehnice, simte deodată trezindu-se în el dorința de putere. Greutățile dau aripi energiei sale. Va sculpta cel mai mare colos pe oare l-a văzut lumea de la antichitatea romană, va da un frate mai tînăr Dioscurilor pe care i-a admirat atît de mult la Quirinal.

Va izbuti. Prin reușita execuției, prin îndrăzneala atitudinii, *David* a impus, timp de secole, canonul frumuseții masculine. Contemporanii au fost mai întîi mirați văzînd că sculptorul rupe cu tradiția biblică, deoarece David, după cum i-o spunea regele Saul, era copil încă. Uriaș, luptînd cu un alt uriaș, victoria sa nu mai apărea ca un miracol de voință sau de grație ci, mai curînd, ca rezultatul unei întreceri de box. Michelangelo reia, accentuînd-o, atitudinea tînărului *David* de Verrocchio, care-i dă puțința să înalțe umărul stîng aplecînd umărul drept. Tot ca Verrocchio, depărtează piciorul stîng de axa perpendiculară, iar mișcarea capului, această mișcare care exprimă starea sufletească a luptătorului și amintește mișcarea unuia dintre Diosouri îi îngăduie să arate, mărit, • același gît ca Verrocchio.

Depărtarea mare a piciorului stîng, subliniată de o ușoară deviere, pornind de la genunchi, îi dă puțința lui Michelangelo să sprijine toată greutatea corpului pe piciorul drept. Întocmai ca Doritorul și Diadumenul, cele două canoane grecești pe care le

cunoștea după copii romane. Dorind să fie la înălțimea sculptorilor din Antichitate, voia de asemenea să înfățișeze un om gata să sară asupra dușmanului pe care-l pîndește cu privirea aprinsă de mînie. Acest dinamism indiscutabil, adăugat realismului unor detalii, mușchii torsului, venele marcate, mîinile de sugrumător, i-a încîntat pe contemporanii săi, iar ai noștri le găsesc potrivite.

Curînd după *David*, sculptează, se pare, *Ma129 dona de la Bruges*, cele două uri și pictează *Sfînta Familie*. Alături de *Madona* pe care o va sculpta mult mai tîrziu, *Madona de la Bruges* este una din cele mai reușite opere ale sale. Cit despre *Sfînta Familie*, ea a stîrnit întotdeauna mai multă mirare decît admirație. Ne întrebăm de ce Fecioara se răsucește cu atîta îndemînare și de ce Sfîntul Iosif s-a așezat atît de puțin comod în spatele ei. Pentru a umple spațiul, adaugă pe cei cinci adolescenți în oare s-au văzut două perechi de îndrăgostiți, iar al cincilea, reprezentînd gelozia, ar încerca să-i despartă. O atmosferă inexplicabilă de voluptate plutește deasupra lor. Ei îi anunță pe efebii goi din Capela Sixtină, dar nimic nu îndreptățește prezența lor într-o *Sfînta Familie* (1).

În august 1504, pe vremea cînd Leonardo lucra cu înflăcărare la cartonul *Bătăliei de la Anghiari*, gonfalonierul Soderini, care-l proteja cu ostentație pe Michelangelo, îi dă să picteze al doilea perete din sala Marelui Consiliu.

Era, dacă nu o jignire, cel puțin o lipsă de politețe față de Leonardo pe care Michelangelo îl defăima fățiș.

Împins de invidie, Michelangelo desenează frenetic cartonul său și-l termină în același timp cu Leonardo, în februarie 1505. Alesese un episod din veșnicul război dintre Pisa și Florența. Fiind luați prin surprindere de trupele pisane, florentinii, care se scăldau, se reped pe malul fluviului pentru a-și lua armele. Unii nu-și pot îmbrăca hainele, fiindcă sînt uzi, alții își încătăărămează centurile, unul, văzut din spate, se cațără, se sprijină cu amîndouă mîinile și privește în depărtare.

Cele două cartoane au fost expuse împreună în sala papii, unde

lucrased Leonardo. Meritul lui Michelangelo consta în varietatea mișcărilor, măiestria anatomiei și a racursiurilor. Nu se mai văzuseră pîna a'unei la Florența nuduri atît de desăvîrșit studiate. Deși compoziția era banală, deoarece Michelangelo se mărginise să așeze personajele unele lîngă altele fără cea mai mică legătură între ele, admirația noii generații s-a manifestat zgomotos. Tinerii au văzut mai ales studiul mușchilor, lucru ușor de imitat. De aceea au fost mai puțin sensibili la amețitoarea compoziție a lui Leonardo, la acel vîrtej de cai și oameni, simbolizînd dezlănțuirea pasiunilor, la construcția armonioasă și sigură a formelor, la ritmul lor, la marea izbucnire a curbelor, la subtilitatea modieleului, accentuat de estomparea misterioasă a liniilor.

Printre cei care mergeau de la un carton la altul, discutînd, comentînd, desenînd, se aflau doi tineri necunoscuți care au înțeles numaidecît strălucitoarea superioritate a lui Leonardo. Unul dintre ei, în vîr&ta de douăzeci și doi de ani, se numea Rafael Santi iar celălalt, în vîrstă de nouăsprezece ani, Andrea del Sarto.

Această întrecere, în spiritul aceleia care la începutul secolului precedent îi opusese pe Ghiberti și Brunelleschi, încheie aceste mari emulații care au făcut din cetatea crinilor capitala artei. În anul următor Michelangelo, chemat la Roma de Iuliu al II-lea, va părăsi Florența. Leonardo se va întoarce la Milano, iar Rafael, la rîndul său, va deveni rivalul pe care Michelangelo îl va combate cu înverșunare.

2. MICHELANGELO ȘI BRÎMANTE, FRESCELE DIN CAPELA SIXTINĂ

Papa îi ceruse arhitectului său preferat, Giuliano da Sangallo, protectorul lui Michelangelo, să-i facă un plan, dar ceruse același lucru și lui Bramante, care venise la Roma în timpul 131 ultimilor ani ai pontificatului lui Alexandru al

VI-lea. De cum a văzut planul liui Bramante, Iuliu al II-lea a socotit că arhitectul din Urbino era singurul om în stare să înfăptuiască dublul proiect pe care Nicolae al V-lea îl făcuse prin

1450, fără să-l fi putut însă realiza. Era vorba, mai întâi, să dea Vaticanului, acest oraș întărit, adevărat vălmășag de locuințe și turnuri, măreața unitate a unui palat în stil clasic; apoi, de a reconstrui, după un nou plan, vechea bazilică Sfântul Petru.

Gloria lui Bramante este de a fi făcut planul Sfântului Petru, iar o mare parte din gloria lui Michelangelo este aceea de a fi înălțat cupola căreia îi va consacra în întregime ultimii douăzeci de ani ai vieții sale. Printr-o ironie a soartei, Michelangelo, după ce l-a calomniat pe Bramante, duce mai departe proiectul acestuia. Aceasta nu trebuie să ne mire. Bramante și Michelangelo sînt niște frați care se dușmănesc. Amîndorura le-a plăcut ciudățenia, imensitatea, colosalul, iar numele lor datorită catedralei Sfântul Petru vor rămîne întotdeauna unite.

Cînd va fi foarte bătrîn, Michelangelo va declara că „toți cei ce s-au îndepărtat de recomandările lui Bramante... s-au îndepărtat de adevăr

La cererea papii, Bramante legase vila Belvedere de Vatican prin mari corpuri de clădiri.

El știa să rupă monotonia lungilor linii drepte împărțind curtea în terase succesive cu ajutorul unor scări monumentale și încununase ansamblul cu o nișă ale cărei dimensiuni colosale domină palatul nou. Lipsită de utilitate, de bun simț, de frumusețe, această nișă amintește în mod supărător fațada disproporționată de la Santa Maria d'Abbiategrosso, din Lombardia, și nicidecum detaliile încîntătoare de la San Satiro din Milano.

Sfătuit de Giuliano da Sangallo, Iuliu al II-lea îi cere lui Michelangelo să-i ridice mormîntul în catedrala Sfântul Petru. Proiectul tînărului sculptor l-a entuziasmat pe papă. Dar K

cînd s-a hotărît să reconstruiască Sfântul Petru a renunțat la el. După certuri rămase celebre, papa i-a propus să picteze bolta Capelei Sixtine. Michelangelo s-a supus făcînd mofturi și, timp de patru ani, din 1508 pînă în 1512, a lucrat cu înfrigurare la singura mare operă terminată în decursul lungii sale vieți.

Renunțînd la inovațiile lui Manfegna și Melozzo da Forli, care deschiseseră plafoanele transformîndu-le într-un cer în oare zburau îngerî, artistul pictează pe boltă o cornișă susținută de pilaștri, sprijiniți pe triunghiuri cu laturile curbe deasupra ferestrelor, apoi rupe spațiul prin dublouri care împart bolta în nouă cîmpuri. Această arhitectură, nefirească și arbitrară, care strivește pur și simplu capela, îi dă puțința să-și plaseze personajele.

Primele scene îl trădează pe sculptor: reliefări dure, lumină slabă, dar pe măsură ce înaintează, personajele cresc, capătă mai multă siguranță în mișcare, mai multă libertate; aceasta strică, de altfel, unității ansamblului.

Eva din Paradis are darul de a-l entuziasma pe privitor. Atitudinea nepăsătoare și voluptoasă rămîne unică în opera lui Michelangelo, deoarece ni-l arată sensibil la farmecul formelor feminine. în tabloul *Izgonirii*, ea nu mai este decît o femeie care se schimonosește de spaimă. Capodopera pare într-adevăr să rămîină *Crearea lui Adam*. Nu se mai văd nici atitudinile complicate, nici afectarea, totul este măreț, sublim, simplu. Și cîte descoperiri admirabile! Chiar dacă n-am pomeni decît despre degetul întins al lui Dumnezeu apropiindu-se de mîna lui Adam, uluit că se trezește dintr-un somn veșnic la atingerea fluidului divin. Michelangelo nu va mai găsi niciodată o expresie atît de potrivită pentru a reda idealul de frumusețe care îl obseda. Niciodată, nu va exprima mai bine năzuința omului către viață, către dragoste, către suferință. Gîtul umflat al lui 133 Adam, gura întredeschisă, privirea care arată dăruirea sufletească totală fac ou adevărat din acest om părintele oamenilor (2).

Cele douăzeci de trupuri tinere din jurul frescelor simt atît de impunătoare încît dăunează tablourilor. Fără îndoială că *Dumnezeu binecuvîntînd lumea* pierde din măreția sa din pricina vecinătății cu cei patru vlăjgani oare gesticulează în jurul lui. Așezați pe niște cuburi, ei se străduiesc să-și îndreptățească prezența ținînd cu panglici medalioanele puse între ei, ceea ce le îngăduie o mulțime

de acrobații, atitudini încântătoare și căutate. Nu există nimic care să fie mai departe de goliciunea castă care caracterizează arta florentină și arta greacă decât acești frumoși efebi fremătînd de voluptate.

În Sibile și în profeți, Michelangelo transpune instinctele sale, le impune ceea ce este mai de neînfrînt în voința sa și pictează, astfel, alături de Efebi, cele mai frumoase statui pe care le-a creat vreodată.

3. SCLAVII ȘI MOISE

Cînd au fost gata, frescele din Capela Sixtină au stîmit entuziasmul. Curînd după aceea Iuliu al II-lea moare și, în testament, cere moștenitorilor săi să-l pună pe Michelangelo să-i facă mormîntul. Acest mormînt nu va fi niciodată terminat. Michelangelo se va lăsa prins de alte lucrări și nu le va termina nici pe ele: fațada bisericii San Lorenzo din Florența, mormintele Medicilor. A fost nevoie, pe cînd artistul era bătrîn, de intervenția lui Paul al III-lea pentru a-l sili pe ducele de Urbano să accepte monumentul pe careul vedem astăzi la San Pietro în Vincoli și în care piesa importantă este *Moîse*, restul fiind mai mult sau mai puțin bine executat de către ajutoarele sculptorului. Diversii 134

slavi, *învîngătorul* de la Signoria, *Moise* sînt măritorii acestei mari opere ratate.

În timp ce *Slavul înlănțuit* de la Luvru este cioplit cu tăieturi mari, rapide, care fac mușchii să țîșnească, *Slavul adormit* pare a fi fost sculptat ou mîngîieri. Michelangelo a reprezentat în aoest personaj una din stările sufletești care se găsește în cele mai multe dintre poemele sale, voluptatea neistovitei suferințe a dragostei.

Plîng, ard, mă topesc

Cu asta se hrănește inima mea (3).

sau

Impulsul ce mi-l dă un chip frumos!

Nimic în lumea aceasta, nu mă bucură mai mult (4).

Slavul adormit își merită faima, el ne face să înțelegem, încă o dată, că inspirația nu este o *vorbă*, zadarnică. Fără a cădea în

declamatoriu, Michelangelo atinge cu el maximum de patetic și se apropie de unul din cei mai mari sculptori greci, Skopas.

Nimeni nu a fost mai aproape de Michelangelo decât Moise, acest bărbat „cu gura și cu limba grea”, solul poporului său pe lângă cumplitul Dumnezeu din S'inai și sol al acestui Dumnezeu pe lângă poporul său neîncrezător și răzvrătit. Numindu-l „sanito e tembilissimo principe”, prințul sfânt și prea cumplit, Vasari, admirator al lui Michelangelo, definește foarte bine statuia. Piciorul drept bine sprijinit pe pământ, brațele goale cu mușchi puternici dar destinși, jocul mâinilor, valurile unei bărbi ondulate, atitudinea generală a corpului, cutele unei stofe grele contribuie la măreția expresiei. Nici chiar contrastul uimitor între orbitele adinei și grelele buze senzuale nu șochează, deoarece pe fața cu pomeți ieșiți plutește o lumină misterioasă, aceeași lumină pe care Aaron și fiii lui Israel au văzut-o când Moise 135 a coborât de pe muntele Sinai.

Moise reprezintă dezvoltarea finală a *Profeților* din Capela Sixtină, el păstrează încă măreția acestora. Totuși, în sculptură, Michelangelo nu îndrăznește să lase spațiile goale pe care știuse să le facă atât de grăitoare când îl pictase pe *Ieremia*, de unde îngrămădirea de detalii, cute ale hainelor, complicarea costumului, tot felul de attribute. Pictorul l-a învățat pe sculptor jocul umbrelor și al luminilor, care slujesc în mică măsură arta plastică, dar adaugă farmec sculpturii.

4. MORMINTELE MEDICILOR (1517-1534)

Este foarte greu să datăm diferitele statui ale lui Micheilangelo deoarece, potrivit obiceiului său, el începea mai multe deodată. Ele au fost executate în timpul lungii sale șederi la Florența, în cei douăzeci de ani, marcați de asediul și căderea Florenței.

Ziua și Noaptea, Aurora și Amurgul, Madona Medici, Gînditorul și Războinicul fac parte dintre cele mai comentate opere ale sculpturii mondiale. Ele fac trecerea între arta Renașterii și arta nouă, fac diin Michelangelo părintele artei baroce.

Contrar tradiției create de Vasari (5), trebuie să spunem că

statuia *Gînditor* îl reprezintă foarte probabil pe Giuliano de Medici iar *Războinicul* pe Lorenzo, duce de Urbino, prințul lui Machiavelli, destinat să „cucerească Italia” (6).

Contemporanii deja îi reproșau lui Michelangelo lipsa de asemănare a statuiilor sale, la care el răspundea cu semeție: „Cine își va da seama de aceasta peste cinci sute de ani?”

Faima *Gînditorului* e meritată. Din fericire, statuia n-a fost terminată. Umbra aruncată de 136

cască pe față, atitudinea nepăsătoare, picioarele încrucișate, dosul mîinii sprijinit pe șold, singurul gest afectat, cu bărbia în mina stingă, cotul sprijinit pe o casetă, hainele simple contrastează cu complicațiile căutate ale *Războinicului* și cu grija cu care este migălit.

Pentru a exprima mîndria îndrăzneată care făcea să se spună că Lorenzo era mai mult Orsini decît Medici, Michelangelo are una din acele idei pe care le au numai marii artiști. Gîtul lung, nervos, musculos, ieșind ca o coloană din deschiderea pătrată a armurii ^ larg răscoită, arată, el singur, încordarea unei voințe totdeauna prezente. Și poate mai arată și o reminiscență a frescelor lui Piero della Francesca de la Arezzo. Mîinile *Războinicului* par de o sensibilitate surprinzătoare și contrastează întrucîtva cu brutalitatea picioarelor puternice, cu un piept de hermafrodit, cu corpul plin de cute și mușchi chiar, la suprafața pielii.

Depart de Roma, Michelangelo devine încă și mai roman. Evocînd școala din Pergamo, el exprimă admirabil suferința, neliniștea, mișcările tumultuoase ale sufletului. Dacă el a împrumutat mușchii personajelor sale mai curînd de la Dioscuri decît din anatomie, el împrumută de la arta elenistică cutele neplăcute care brăzdează corpul *Noptîii* între piept și pîntece., care face pereche cu *Noaptea*, pune în evidență niște mușchi atît de puternici încît mulți critici au crezut, cu bună credință, că se află în fața unui Hercule. Dacă, datorită luminii care cade din cupolă, chipul *Noptîii* este acoperit de umbră, cel al *Zilei* este luminat, ceea ce face și mai disperate găurile adinei ale ochilor.

Același contrast dintre puterea trupurilor și neputința forțelor se regăsește și în cuplul *Aurora* și *Amurgul*. În aceste opere, Michelangelo atinge maximum de expresie și de știință. Din nefericire, pentru el, frumosul e întotdeauna sinonim cu dificilul. *Aurora*, cu pînțele ei adine, trupul plin de sevă, chipul 137 pe care crește disperarea, rămîne un model desăvîrșit. Ou toate acestea, puterea clocotitoare a acestor trupuri se risipește la suprafața lor, se pierde în mii de detalii printre care ochiul se rătăcește.

Trebuie s-o spunem cu hotărîre: nu, ansamblul capelei Medici, oricît ar fi el de măreț, nu reprezintă nicidecum încununarea sculpturii florentine, așa cum se spune atît de adesea ci, dimpotrivă, degenerarea ei.

Michelangelo însuși își va da seama de aceasta atît de bine încît se va întoarce la izvoare, cînd va sculpta ultimele sale opere, *Pietă* din Domul din Florența, pentru mormîntul său, și aceea pe care a stricat-o și refăcut-o pînă în ultimul ceas al vieții, *Pietă*

5. „JUDECATA DE APOI”. ACTIVITATEA SA CA ARHITECT

De cum a fost înscăunat, Paul al III-lea îi cere să picteze, în absida corului Capelei Sixtine, o *Judecată de apoi*. În fața ruinei care a rămas din ea, restaurată în mod atît de grosolan încît s-a schimbat valoarea picturii, este greu să vorbim în mod obiectiv despre această operă.

Cu toate acestea, personajele sînt acolo și nu pot nega înrudirea lor strînsă cu cele de la capela Medici.

Această frescă imensă, cea mai mare din lume, după cît se pare, are nu mai puțin de trei sute de personaje, toate goale. De multă vreme există unanimitate în privința faptului că *Judecata de apoi*, piesă de bravadă, este lipsită de inspirație, în ciuda reminiscentelor din *Divina Comedie*. În plus, ea stabilește definitiv „maniera” de care elevii și urmașii vor abuza. Stendhal rezumă admirabil impresia generală lăsată de operă. Michelangelo, spune el, „copleșește închipuirea sub povara nenorocirii, nu mai 133

rămîne putere pentru a avea curaj, nenorocirea a cuprins tot

sufletul⁴⁴. Această definiție ne explică de ce *Judecata de apoi* a devenit simbolul Contrareformei, în ciuda nudurilor sale care vor fi acoperite cu văluri mai târziu.

Nimic nu amintește că, potrivit lui Dante, osîndiții sînt mai întîi nenorociții care și-au pierdut mințile (7). Îngerii Judecății, cărora un Melozzo da Forlì a știut să le dea atîta măreție și nevinovăție, sînt niște oameni cumsecade mari și dolofani. Pe scurt, trebuie să constatăm că Michelangelo nu ne face să pătrundem nici în mijlocul misterului sacru, nici în mijlocul nopții osîndiților. Nicăieri nu întîlnim uimirea care la Giotto, la Fra Angelico, la Signorelli, la Rafael, pune stăpînire pe cei aleși văzîndu-l pe Cristos cel triumfător. „Cetele de îngeri, duhurile furtunii, fără aripi, cu ochii măriți de groază sau întunecați de mînie, se agață de cruce cu o forță supraomenească⁴⁴ (8). Chiar și capul lui Cristos ar fi de o frumusețe deosebită, dar dacă nu ar reprezenta un Cristos. Ovalul pleoapei, părul fluturînd, finețea urechei amintesc de marele pictor, dar cum să nu fii tulburat în fața acestui Hercule roman, care-i aruncă pe osîndiți în infern?

Michelangelo va mai picta și capela particulară a papii, care nu poate fi vizitată de public. Cele două fresce, *Răstignirea Sfîntului Petru* și *Conversiunea Sfîntului Pavel*, amintesc *Judecata de apoi*. Și aici nudurile sînt numeroase. Picioare, brațe stau de-a valma iar tulburarea domnește pe pămînt și în cer. Cele două personaje principale, Cristos, forța centripetă, și Sfîntul Pavel, forța centrifugă, sînt atît de înghițite de personajele fără importanță încît centrul compoziției este ocupat de crupa calului care tocmai l-a aruncat pe Pavel la pămînt.

În aceeași vreme, Michelangelo, ca arhitect, termină palatul Famese și realizează „marea sa invenție⁴⁴, piața Capitoliului, aproape așa cum o vedem astăzi. Construiește frumoasa 139 scară a Senatului și, în fața palatului conservatorilor, un alt palat în aceeași poziție oblică. Pentru a da Capitoliului demnitatea ce i se cuvine, aduce aici statuia lui Marc Aureliu. Pe un soclu scund, ea

însufletește piața, o mărește., ' > • . ' 1

La cererea lui Cavalieri, va face, către 1560, modelul de lemn al cupolei. Nimic nu i-a adus mai multă glorie artistului. Chiar numai mărimea ei ne uluiește deoarece se ridică la o sută treizeci și unu de metri de la pământ. Michelangelo a mai terminat și tamburul pe care trebuia să se sprijine cupola, dar n-a mai apucat să vadă înălțarea ei. Trebuie văzut modelul de lemn pentru a înțelege că această cupolă formează, cu coloanele sale îngemănate, muchiile de pe laturi, marginile subțiate ale cornişelor, dinamismul masei sale, un admirabil templu.

Michelangelo a murit la optzeci și nouă de ani, în 1564, chiar în anul nașterii -lui Galilei și a lui Shakespeare. De mai bine de treizeci de ani Renașterea murise. În toate domeniile, sculptură, pictură, poezie, arhitectură, bătrînul Titan o reneagă și pune temeliile artei baroce.

Vili. RAFAEL ȘI VIRSTA DE AUR

Memoria noastră este atît de încărcată de gînduri pămîntești încît putem spune că acestea o îngroapă. Numai așa se poate explica de ce sufletele nu se întorc către Dumnezeu cel care le-a creat într-un dragoste și din dragoste.

BEMBO, *Asolanii*

1. MICHELANGELO RĂZVRĂTITUL

D

acă toți oamenii, chiar și cei mai umili, sînt spartani sau atenieni, nu toți sînt însă titani sau olimpieni. Iar artistul care nu este nici titan nici olimpian nu este un adevărat artist. Orice creator se simte angajat într-o luptă cu materia rebelă și știe că această luptă îi dă putința să capete conștiința operei sale. El vorbește cu ușurință de această luptă, inducînd în eroare pe aceia care-l ascultă și cred întocmai vorbele lui, deoarece el nu vorbește, sau nu o face decît rar, despre o altă luptă, mai vicleană, mai ascunsă și mai aprigă, aceea dusă împotriva demonilor din el. Viața lui Michelangelo nu este decît povestea acestei lupte.

Trecînd, singur, prin piața Sfîntul Petru, îl întîlnește pe Rafael înconjurat de cei cincizeci de pictori care formau escorta lui – și-i strigă cu un zîmbet batjocoritor: “Arăți mai mult a prinț decît a pictor!” – „Iar dumneata, ripostează Raîiael, arăți ca un călău!”

Această legendă, adevărată sau nu, are meritul de a opune două tipuri care se înfruntă de cînd lumea: titanii, care refuză să se supună sorții, și olimpienii, cei care găsesc sensul existenței în acceptarea ei. În ciuda prețuirii sau 141 a admirației noastre pentru aceștia din urmă, trebuie să mărturisim că dragostea noastră se îndreaptă către romanticii /titani. Și printre aceștia, Michelangelo are privilegiul de a stîrni pasiuni.

De ce stîrnește el un asemenea entuziasm? Datorită frumuseții desenului său? Nu. Alții, Iacopo Bellini, Rafael, Leonardo da Vinci, Rembrandt au desenat ou tot atîta precizie și cu mai mult ritm decît el. Datorită culorii sale? Alături de aceea a lui Andrea del Sarto, Giorgione sau Tintoretto, a sa este aproape inexistentă. Pe vremea cînd Leonardo descoperă clarobscurul, Andrea del Sarto culorile complimentare, Correggio simfonia Domului din Parma, el se mărginește să coloreze frescele Capelei Sixtine. Iubim așadar în el nu artistul, ci geniul capabil să exprime sentimente cu pana, cu dalta sau cu pensula.

Dar oare este calitatea umană a sentimentelor lui Michelangelo? David gata să-și întindă praștia, Moise șezînd pe tron, puternic, cumplit, aproape înspăimîntător, Cristos răzbunătorul din Capela Sixtină amintesc cele mai mișcătoare accente ale Tetralogiei lui Wagner. Moise și Cristos din Capela Sixtină, ca și Wotan al lui Wagner, nu sînt trimișii lui Dumnezeu cel mai presus de toate, ci ființe ce au toate însușirile omului, pasiunile acestuia, dorințele, nădejdlile lui. Și noi îi iubim pe Moise și Wotan deoarece vedem în ei, însutită, voința noastră de putere.

Cu toate acestea, printr-o contradicție ciudată, ne plac și strigătele de jale ale lui Michelangelo, chemările sale adresate unui Dumnezeu îndepărtat, atît de îndepărtat încît se paie că nu aude.

Ne plac îndrăznelile sale, disprețul său față de inferiori, obrăznicia față de cei mari, ne plac pînă și slăbiciunile lui, terorii sale subite, neîntemeiate, care-l fac să plece din Florența fiindcă unul din lucrătorii lui văzuse spectrul lui Lorenzo Magnificul, sau să fugă din Roma fiindcă își închipuia că Iuliu al II-lea îl va arunca în temnița din fortul Sant'Angelo. 142

Totuși, dacă ne situăm într-un punct de vedere obiectiv, sîntem siliți să mărturisim că această exagerare, această semeție, această neîncetată revoltă împotriva oamenilor și a zeilor îl caracterizează pe barbar. Titanii separă, învrăjbesc, opun. Orbiți de pulberea pe care ei înșiși o ridică, se miră că nu văd stelele. Incapabili să se supună voinței zeilor, incapabili de a se ridica pînă la aceștia prin inteligență, își clamează durerile, dorințele, fără a încerca să priceapă taina olimpienilor. Or, înțelepții știu, spune Blaton, că o legătură comună unește cerul și pămîntul, zeii și oamenii prin prietenie, cumpătare, dreptate. Și fiindcă Leonardo da Vinci, Rafael și Bramante sînt reprezentanții acestei înțelepciuni, Michelangelo nu are pentru ei decît dispreț și sarcasm. El își va sfîrși zilele cerînd îndurare, temîndu-se de mînia acelui Dumnezeu din Sinai pe care-l pictase și-l sculptase.

Cu toate acestea, el a fost una din cele mai puternice manifestări ale geniului. Pictor, sculptor, poet, arhitect, urmărit de imaginea lui Dante, un Dante nu tocmai autentic de altfel, și care nu ar fi pășit niciodată în cercurile Infernului, geniul său, ca și acela al lui Dante, a fost deservit de cel mai detestabil caracter de artist din cîte s-au văzut și care l-a făcut să piardă foarte mult. Neurastenic, ținea la boala sa și știa aceasta. Nu este el aoela care scrie: „Trăiesc din moartea mea și, dacă-mi dau bine seama, sînt fericit cu o soartă nefericită, Cel ce nu știe să trăiască din neliniște și moarte, să vină în focul în care ard eu”(1).

Iar la bătrînețe:

„Avînd o inimă de pucioasă, carnea de cîlți, oase de lemn uscat, sufletul fără cîrmaci și fără frîu, o dorință cutezătoare, pofta

nemăsurată, judecata oarbă, slabă și schiloadă, nu trebuie să se mire nimeni dacă printre piedicile și capcanele de care lumea este plină, mă aprind ca fulgerul de la cea mai mică flacăra 143 pe care o întîlnesc" (2).

Acest om, veșnic bolnav, care veșnic geme, își plînge veșnic mizeria, încalecă la optzeci de ani și moare la optzeci și nouă, foarte bogat, admirat, înconjurat de prieteni și de discipoli. Încă din leagăn, a avut protectori puternici: Lorenzo Magnificul îl ia în palatul său, Iuliu al II-lea îi încredințează plafonul Capelei Sixtine și construirea mormîntului său, Leon al X-lea îl însărcinează să ridice fațada bisericii San Lorenzo din Florența, Clement al VII-lea îi cere să sculpteze mormintele Medicilor, Paul al III-lea să picteze absida din corul Capelei Sixtine și să construiască catedrala Sfîntul Petru.

Din mormîntul lui Iuliu al II-lea, care trebuia să fie un adevărat munte de marmoră, rămîn *Moise, Slavii* de la Luvru, *învingătorul* din sala Marelui Consiliu din Palazzo Vecchio din Florența și statuile abia schițate din grădinile Boboli. Din fațada bisericii San Lorenzo, care trebuie să fi fost imaginea sculpturii florentine, n-a rămas nimic, în afară de o coloană, îngropată în pămînt, iar dacă mormintele Medicilor sînt pe jumătate terminate, meritul revine stăruinței perseverente a lui Clement al VII-lea.

Deși a fost ucenicul lui Ghirlandaio și al lui Bertoldo, elevul lui Donatello, deși s-a spus în glumă că „donatelliza”, nimic nu este mai departe de sculptura florentină decît sculptura sa. Tirecînd de la *Sfîntul G* al lui Donatello, sau de la *David* al lui Verrocchio, la mormintele Medicilor, intrăm în altă lume, lumea romană. Căci Roma, Roma antică, a fost patria sa spirituală și de aceea în Capela Sixtină personajele pe care le-a pictat pe plafon strivesc sub greutatea trupurilor lor frescele florentinilor.

Cînd l-am. aprobat pe Berenson, oare pretindea că Michelangelo „termină ceea ce Masaecio abia schițase: tipul omului făcut pentru a stăpîni pămîntul și, cine știe? poate și cerul?” (3) am greșit. Mai întîi este cu totul nedrept să folosim verbul a schița vorbind despre

Masaecio deoarece personajele sale, ca și acelea ale lui 144

Giotto și Rafael, oferă însuși tipul desăvârșirii prin echilibrul corpului, sufletului și al spiritului lor artistic. Apoi, Michelangelo, departe de a fi înțeleile lecția lui Masaccio, despoaie omul de darul său spiritual pentru a-l închide într-o carapace grosolană de came, neliniște, durere, dorință, și zadarnică voință de putere. Că această carapace, de esență mai curînd romană decît florentină, este, uneori, minunată și patetică, nimeni nu se îndoiește.

2. UN ALT TITAN: IULIU AL II-LEA, OMUL CU DOUA FEȚE

Istoria ne oferă puține pilde atît de grăitoare ca cea a acestui frate intelectual și sentimental al lui Michelangelo care a jucat un rol de prim plan în istoria Europei. Giuliano della Rovere este unul din italienii care, din punct de vedere politic, a făcut Italiei cel mai mult rău dar, din punct de vedere artistic, a contribuit cel mai mult la strălucirea ei. în comparație cu spaniolul Alexandru al VI-lea, el este un politician cu vederi înguste. în cîțiva ani, a distrus, cu intrigile sale, două sute de ani de echilibru și a întors peninsula la vremurile cînd monarhii străini se certau pentru pămîntul ei și pentru patronarea Sfîntului Scaun. Dacă francezii și spaniolii posedau acum două mari state italiene, Milano și Neapole, el era răspunzător de aceasta.

Ura este un prost sfetnic, spune înțelepciunea populară. Or, Iuliu al II-lea, în politică, nu acționa decît din ură. Din ură față de familia Medici, sprijină planurile vărului său, Girolamo 145 Riario, și se amestecă, direct sau indirect, în conjurația Pazzilor; din ură față de Alexandru al VI-lea, provoacă intervenția franceză și intră în Roma alături de Carol al VIII-lea; din ură față de Cezar Borgia, se aliază cu Gonzalvo de Cordoba; din ură față de venețieni, ultima mare putere italiană, se alătură lui Ludovic al XH-ilea; din ură față de Ludovic al XH-lea, trece de partea spaniolilor. Cinci, în sfîrșit, i se vor deschide ochii și va vedea relele de care este răspunzător și va repeta strigătul lui Petrarca: „Afară cu barbarii din Italia!” va fi

prea târziu. Barbarii, pe care el i-a adus, s-au instalat în Italia pentru patru sute de ani.

Acest papă cu coif nu era nici măcar un bun militar. Pe când era cardinal, fusese învins de un condotier mărunt; ca rege al Romei, va striga: „Ferrara, jur pe trupul lui Dumnezeu că te voi învinge!” N-a învins Ferrara și dacă nu a căzut într-una din acele capcane pe care le întindea altora, o datorează lui Bayard care comanda trupele Ferrarei și care s-a opus la aceasta din loialitate (4). Inițiind în Bologna îl pune pe Michelangelo să-i facă o statuie de bronz. Dar, peste câțiva ani, familia Bentivoglio s-a întors și statuia, sfărîmată, a fost, culmea umilinței, vîndută ducelui de Ferrara, care a transformat-o într-un tun botezat, în rîs, Iuliana. La moartea sa, în 1513, regelui Romei nu-i rămîn deei cuceririle lui Cezar Borgia.

Acest om, violent, capricios, iute la mînie, reia vastul proiect al lui Nicolae al V-lea. Și poate să o facă. Nu are el oare în jurul său pe Giuliano da Sangallo, arhitect preferat al Magnificului Lorenzo, pe Bramante din Urbino, pictorul și arhitectul fostului său complice Ludovic Maurul? Deși aveau vreo șaiszeci de ani, ca și el, Bramante și Sangallo socotesc, ca și el, că viitorul este al lor. Trebuie făcut ceva mareț, dar repede. Sfîntul Petru, unde Michelangelo trebuia să ridice mormîntul Sanctității Sale, va fi dări mat în parte și fără întîrziere. 14 G

Arhitectura este o manifestare de putere, toți cuceritorii știu aceasta, încă de pe vremea faraonilor și a regilor Babilonukd. Atîta vreme cît noile construcții vor dura, posteritatea va cunoaște și admira pe titanul constructor.

Dar iată că Iuliu al II-lea ni se arată sub o înfățișare neașteptată. Cei doi arhitecți savanți pe oare-i cunoaște de mulți ani îl derutează, mai mult sau mai puțin, prin atitudinea lor, vorbele lor, modul de a lucra, modul de a vedea. îi amintesc de Federigo di Montefeltro și încă și mai mult de fiul acestuia, Guidobaldo care, putînd să se răzbune pe Cezar Borgia oricînd ar fi vrut, dorea să i se facă dreptate. în cursul vieții sale, nu l-au interesat savantele trîncăneli

ale umaniștilor, cu toții, în mai mare sau mai mică măsură, admiratori ai aceluia Platon al Medicilor, dar florentinul Sangallo și urbinatul Bramante au cultură, au o înțelepciune, a cărei sursă dorește s-o cunoască. Va pune să i se citească *Divina Comedie* iar Bramante îi va explica sensurile ei multiple. Orizonturi neașteptate se deschid. Platon, Aristotel, Marsilio Ficino nu mai sînt doar niște nume discutate sau pe care filozofii și le servesc drept argumente, ci devin realități vii. Titanul descoperă în el fibra olimpică ascunsă în orice om civilizat. În acel moment apare Rafael.

3. RAFAEL (1483-1520) ȘI IULIU AL II-LEA

La douăzeci de ani, după patru ani de învățătură la Perugino, al cărui supus elev părea a fi, pictează, pe neașteptate, *Logodna*, o minune de compoziție, lumină, claritate. Timp de alți patru ani, va mai picta la Florența acele Fecioare cu care se mîndresc multe 147 muzee: *Madonna del Granduca*, *Madonna*

Tempi, *Madonna del Prato*, *Madonna Ma dona cu sticlele*, aceea numită *Frumoasa grădinăreasa*. În opt ani de ucenicie aspră, a învățat meseria de pictor și de om.

Fără îndoială, Bramante l-a învățat ceva, dar la ce i-ar fi folosit învățătura acestuia dacă el n-ar fi fost elevul inteligent al experienței, prietenul lui Baldassare Castiglione, „intimul” lui Guidobaldo și al Elisabetei di Montefeltro. Avem o dovadă de necontestat a sentimentelor lui Rafael față de Iuliu al II-lea și anume portretul papii pe care l-a pictat trei ani mai tîrziu.

În ciuda strălucirii, a tronului și a purpurii, ceea ce a văzut Rafael încă din prima clipă este singurătatea interioară a acestui bărbat cu sprîncenele zburlite, cu privirea adîncă, atît de aspră și atît de duioasă. A înțeles de la prima vedere că aceste mîini frumoase, voluptoase și crude, cu degetele subțiri, pline de smaralde și rubine, nu erau făcute numai să zgîrie ci și ca să mîngîie. Gu o minunată presimțire, el a interpretat, în fața brăzdată mai mult de patimi decît de vîrstă, trăsături imperceptibile, ascunse celor ce se aflau în mod obișnuit în jurul pontifului, și cînd i-a vorbit, el s-a adresat ființei de

nimeni cunoscută, liricului refulat.

Iuliu al II-lea nu a fost nici cucerit, nici sedus, a fost uluit. Atîta grație, măreție, înțelegere într-un zîmbet filial l-au răvășit. Acest tînar cu gesturi simple, cu ochi înflăcărați, nu era un pictor ci un sol misterios pe oare i-l trimitea soarta pentru a-și înfăptui dorințele cele mai ascunse, cale pe carie nu și le împărtășea nici măcar lui însuși.

Dacă Michelangelo, în Capela Sixtină, creaa lumea așa cum o vedea și o simțea Iuliu al II-lea, Rafael exprima dorința care sălășluiește în sufletul tuturor celor care sînt cu adevărat violenți, cu adevărat păcătoși, cu adevărat îndrăzneți: dorința de a se dezminți într-o viziune de pace, curățenie, armonie. 143

Întrucît cerul îl copleșea, dîndu-i doi artiști capabili să exprime modalitatea umană, el avea să-i stimuleze punîndu-i la o binefăcătoare întrecere. Dacă binevoia să officieze în prezența titanilor unuia, uriași care vor mereu să pună stăpînire pe cer, faptul se explică prin aceea că, uitîndu-se la ei, simțea mai adine mizeria neputinței omenești, nu mai era atunci decît un biet preot, care cere ajutorul divinității, dar n-ar fi vrut, n-ar fi putut să trăiască mereu în prezența lor. Numai personajele celuilalt aveau parte de grație, o purtau în ele ca pe un har care nu are nevoie de nici o justificare. strălucește în jurul lor, le scaldă într-un zel aprins așa cum soarele încălzește pînă și cele mai umile plante ale creațiunii. Dacă ar voi să trăiască într-o plenitudine binefăcătoare, numai printre aceste ființe imaginare ar putea s-o facă. Prin urmare Rafael va picta apartamentele pe oare și le rezervase la Vatican. De cîteva luni, un grup de pictori celebri le împodobeau, dar n-are a face; frescele vor fi șterse, pictorii concediați, li se va plăti atît cît vor cere.

În bucuria triumfului, Rafael a protestat cu vehemență. Mai erau și alte camere la Vatican, Sanctității Sale îi va părea rău mai tîrziu, dacă nu după picturile lud Perugino, cel puțin după acelea ale lui Sodoma, care rezumau un moment unic din frumusețea lumii. Dar cu cît pictorul vorbea mai mult, cu atît Sanctitatea Sa îi prețuia mai

mult generozitatea și renunța mai puțin la planurile sale; și fiindcă era om dintr-o bucată, a poruncit ca frescele să fie numaidecît șterse. Ceea ce dorea el era ca tînărul pictor să picteze viziunea lui, întreaga lui viziune, nimic altceva decît viziunea lui (5).

Această viziune se va numi, mai întîi, *Exaltarea Sfintei Treimi, Școala din Atena, nasul, Virtuțile*, pe care le va picta în aceeași cameră, cea a Semnăturii.

Nu mai știm nici măcar la ce folosea această sală, unii vor să facă din ea biblioteca papii, alții presupun că denumirea ei ar indica o sală de audiențe unde papa ar fi înmuiat în mod solemn bulele întărite cu sigiliul pontifical. Așa vrea și tradiția. Să ne închipuim, prin urmare, pe Iuliu al II-lea, Leon al X-lea, Clement al VH-lea și Paul al III-lea dînd o audiență solemnă, așezați într-un mare jilț sculptat, cu fața încadrată de o bonetă roșie tivită ou puf alb de lebădă, cu umerii acoperiți de o mantie de mătase cu ape, așa cum i-au pictat Rafael Sebastiano del Piombo și Tițian.

Capul creștinătății apărea înconjurat de cei mai mari poeți ai tuturor timpurilor, de filozofii cei mai măreți, dominați de personalitățile lui Platon și Aristotel, în cele din urmă împăcați Cu toții, antici și moderni, poeți păgîni și profeti evrei, apostoli și sfinți, papi și cardinali, slăveau într-un glas taina Sfintei Treimi.

Or, noi vedem, nu numai pe Platon purtînd sub braț opera sa *Timeu*, care vestește coborîrea Sufletului lumii pe pămînt, nu numai pe Aristotel avînd în mină, aceea careul învață pe om să ajungă la nemurire prin gîndirea pură, dar mai vedem, alături de un papă care poate fi Bonifaciu al VUI-lea, profilul aspru al lui Dante, cel ce explică sfintele mistere. Se spione mereu că unul din personajele care se află în spatele lui ar fi Savonarola Afirmație gratuită. Dat fiind că-l cunoscuse pe Fra Bartolomeo la Florența și că văzuse portretul călugărului-dictator, Rafael l-ar fi copiat așa cuim îl reproduce pe acela al lui Dante.

Pe lîngă aceasta, Savonarola avea patruzeci și șase de ani cînd a sfîrșit-o atît de tragic, pe cînd călugărul din frescă are șaptezeci.

din atitudinea fanatică a lui Savonairola nu l-ar fi putut ademeni pe discipolul filozofilor creștini.

Pentru a înțelege concepția acestor fresce, măreția lor spirituală, să ne amintim că însuși Dante, condus de Vergiliu, necutezînd să-i treacă în Purgatoriu pe poeții și filozofii antichității, îi lasă într-o sferă liniștită între Infern și Purgatoriu. Aici, Apolo și Muzele se alătură poeților și filozofilor pentru a slăvi coborîrea Sufletului lumii.

La fiecare curbă, acele curbe care dau picturii sale un caracter atît de deosebit, se ghicește acordul tainic dintre Rafael și subiectul său. Pictează într-o asemenea euforie îneît în ultima clipă adaugă personaje pe care le vom căuta zadarnic în desenele pregătitoare. Astfel, în *Parnas*, femeia în galben, văzută din spate, care susține cu atîta rafinament echilibrul celor două grupuri, subliniază ritmul ansamblului; în sfîrșit, în *Școala din Atena* îl pictează pe Michelangelo izolat, cufundat cu tristețe în sine (6).

Dar titanul s-a încăpățînat în a nu înțelege mesajul de împăcare al olimpianului.

Camera Semnăturii, ca și celelalte Stanțe, a fost deteriorată în mod voit de către mercenarii lui Carol Quintul, cu prilejul jefuirii Romei. Cazați în Stanțe de vreun dușman monstruos al artei, mercenarii se amuzau scoțînd ochii personajelor cu vîrfurile lăncilor. Paul al III-Lea l-a pus pe Sebastiano del Piombo să repare stricăciunile. Nu mai vedem așadar decît o imagine ștersă a operei lui Rafael, retușată mai tîrziu de nenumărate ori.

Totuși, în ciuda atîtor pîngăriri, nu există pe pămînt un loc care să exprime ou mai multă strălucire măreția, decît Camera Semnăturii.

Pentru a înțelege cum se cuvine noutatea artistică a acestor fresce, este de ajuns să contemplăm înainte pe cele executate de florentini și de Michelangelo în Capela Sixtină. Cele ale florentinilor, oricît de frumoase și interesante ar fi ele, sînt puse una lîngă alta,

fără nici o legătură de culoare sau de formă, întocmai ca niște tapiserii. Michelangelo, construind absurdă sa arhitectură fictivă în care privirea se rătăcește, nu ține seama nici de frescele florentinilor, nici de spațiul real. Punctul său de vedere este tot acela din Quattrocento: fiecare artist folosește la maximum numărul de metri ce i se pun la dispoziție, fără a ține seama de ceilalți. Totuși, Masaccio și Bcnozzo Gozzoli se supuseseră unei concepții generale când au pictat capela Brancacci și capela din palatul Medici. În pictura ce-l reprezenta pe împăratul bizantin, Gozzoli ținuse chiar seamă de nuanțele verzi din tabloul de altar al lui Fra Filippo.

Mai era o a treia operă care respecta unitatea, operă pe care o putem socoti prima din marele stil, *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. Este îndoielnic însă ca Rafael să se fi dus vreodată la Milano. În schimb, datorită lui Bramante, putea să-i cunoască desenul.

Fapt este că Rafael inaugurează un stil pictural echivalent cu marele stil arhitectural al lui Brunelleschi. Simplitatea, claritatea, măsura, adaptarea la spațiu sînt principalele sale caracteristici. Personajele nu se mai înghesuie unele în altele ca în frescele din Quattrocento. Fiecare figură există în sine; poate fi desprinsă din ansamblu și prin aceasta ea va fi și mai frumoasă. O altă calitate a marelui stil este suprimarea detaliului oare, la cei din Quattrocento, năpădea atît de adesea spațiul încît înăbușea tema principală. Nu se mai văd animale inutile și încîntătoare, mobile mari 152

lucrate <cu iscusință, flori care răsar peste tot, construcții fantastice, îndrăgite de Ghirlandaio, orașe antice pe stînci ce stau să cadă, atît de dragi lui Mantegna, femei ce duc fructe și care aleargă numai pentru a-și flutura gătelile.

Leonardo da Vinci, cejl dintîi, înlătură detaliile de prisos și construcțiile decorative pe care le mai găsim încă în a sa *închinare a magilor* de la Florența. Construcția în piramidă, așa cum o folosește el pentru prima dată în *Fecioara din grota cu stînci* dădea puțința de a introduce tot ce poate ajuta la desăvîrșirea triumphiului, dar nu

îngăduia în jurul lui decît peisajul.

Sfînta Ana, Frumoasa grădinăreasa a lui Rafael, *Mila* lui Andrea del Sarto, toate trei la Luvru, ating, prin perfecțiunea piramidei, culmea rafinamentului și a sobrietății.

Peisajul, ireal la Leonardo, nu se mărginește să dea un cadru personajelor, el devine un element esențial al compoziției. Mai realist la Rafael și la Andrea del Sarto, acest peisaj deschide căi pe care elevii lor nu le-au văzut de loc, dar care anunță pe Constable și Școala de la Barbizon.

Nu există poate un peisaj mai scăldat în lumină aurie decît acela din *Frumoasa grădinăreasă* de la Luvru, sau cu un verde mai luminos decît cel din *Madonna Alba* de la Ermitaj, sau din *Madonna del Prato* din Viena.

Studierea anatomiei, atît de dragă fraților Pollaiuolo, lui Leonardo da Vinci și lui Michelangelo, care a vrut să scrie un tratat împreună cu medicul său, duce la o cunoaștere adîncă a corpului omenesc. Numele lui Signorelli și Michelangelo rămîn legate de apoteoză nudului în pictură. Rafael, Andrea del Sarto, Sodoma și Giorgione, ultimii patru mari pictori ai Renașterii, pictează nu duri de o frumusețe care mișcă și vrăjește. Nu vom privi niciodată *Galatea* lui Rafael, *Roxana* lui Sodoma, sau *Venera* de la Drezda fără a fi străbătuți de un fior de admirație. *Cristos biciuit* de Bramante, de la 153 Milano, *Sfîntul Sebastian* al lui Sodoma, de la

Florența, oferă un amestec de prezență carnală și spirituală fără asemănare în arta occidentală.

Ceea ce vedește adevărul adînc al artei unui Rafael, sau Andrea del Sarto, este faptul că, aproape întotdeauna, ei renunță să facă paradă de cunoștințele lor. Ca și Leonardo, ei studiază mișcările corpului gol înainte de a-l acoperi cu stofe. Studiile oare au ajuns pînă la noi explică bogăția pliurilor care lasă să se ghicească frumusețea trupurilor.

Aceste opere, concepute ca o arhitectură, ne arată de asemenea și ce ar fi ajuns arhitectura din Cinquecento dacă s-ar fi putut

dezvolta liber. Marea navă a Școlii din Atena, peristilul *Buneivestiri* a lui Andrea del Sarto, atâtea alte construcții armonioase, care ne încântă în pictură, n-au fost niciodată executate. În sfârșit, compoziția picturală a noilor maeștri ajunge atât de desăvârșită încât nu s-ar putea adăuga sau înlătura nici cel mai mic detaliu fără a strica armonia ansamblului. Și, totuși, aceste însușiri tehnice nu sînt decît suportul spiritului. În ziua în care acest spirit va dispărea, din nenorocire, zi foarte apropiată, formele imitate își vor pierde strălucirea și nu vor mai fi decît emfază.

6. LEON AL X-LEA (1475-1521)

Alungat, la nouăsprezece ani, din Florența, Giovanni de Medici avusese parte de nerecunoștința omenească. Porțile mănăstirii San Marco, construită și îmbogățită de bunicul său Cosimo, se închiseseră în fața lui în urma poruncii lui Savonarola. În toiu iernii, se duse la Bologna al cărei senior îl primise fără bucurie, temîndu-se de dușmănia noului dictator, în cele din urmă, ducele și ducea de Urbino 154

i-au oferit un adăpost unde regăsește atmosfera din casa părintească. Dacă enturajul Magnificului alcătuia o familie aleasă, în schimb, palatul Urbino se numea „hanuri veseliei” (7). Tînărul cardinal era însoțit de vărul său Giulio și de fratele său Ciuliano, amîndoi în vîrstă de șaisprezece ani. Baldassare Castiglione face din Giuliano unul din personajele principale din *Curteanul*. Ni-l prezintă ca pe un tînăr înflăcărat, de o veselie neobosită, apărător elocvent al calităților și virtuților feminine. Rafael îi va face mai tîrziu portretul (8), unul din cele mai frumoase din lume.

Posedînd o parte din veniturile sale, cardinalul se hotărăște să călătorească. Își alege vreo doisprezece cavaleri, îi echipează la fel ca pe el și, împreună cu Giulio, pornește, astfel deghizat, să cunoască principalele țări.

S-a dus la Veneția, a străbătut Brenner-ul, Tyrolul și Bavaria. La Ulm, acest grup de călăreți, fără căpetenie și fără servitori, a trezit bănuielile străjeriilor din oraș. Cînd Giovanni de Medici, pentru a

ieși din încurcătură, declară că este cardinal, neîncrederea sporește. În sfârșit, întrucât acești tineri domni pomeneau de protecția împăratului, au fost conduși, sub pază bună, la Maximilian. Jenat de cele întâmplate, împăratul îi dă cardinalului scrisori de recomandatie către fiul său, Filip cel Frumos, guvernatorul Țărilor de Jos, care a primit foarte bine micul grup de călăreți. După o ședere în Flandra, unde banca Medici avea sucursale, cardinalul se hotărăște să treacă prin Franța. Nefericită idee. Pe drumul spre Houen, a fost arestat împreună cu tovarășii săi, închis și apoi întors la graniță, fără nici un fel de considerație pentru rangul și familia lui.

Prin anul 1500, Giovanni de Medici se instalează la Roma în minunatul palat al familiei sale, actualul Senat. Aici a strâns manuscrise, le-a pus la dispoziția studenților care se puteau duce la palat să lucreze acolo (9). Îi primea cu 155 prietenie pe toți florentinii care locuiau la

Roma, chiar dacă erau dintre Furioși sau Tînguitori. Cu cât se scurgea timpul, ou atît amintirea familiei Medici căpăta aureolă. Bunăvoința tînărului cardinal, prietenia lui Giuliano, iscusința lui Giulio contribuiau la reînvierea amintirii unui trecut strălucitor. Gonfalonierul Soderini, străduindu-se să mențină echilibrul între cele trei partide, nu mulțumea pe nimeni.

O lovitură de stat era, prin urmare, ușoară.

Ea a avut loc în 1512. Giuliano, însoțit de nepotul său Lorenzo, fiul lui Piero, care tocmai împlinise douăzeci de ani, a intrat în cetate în aclamațiile mulțimii. Cei doi Medici s-au dus numaidecît la căpeteniile adversarilor lor pentru a-i liniști. Nu au avut loc represalii.

În anul următor, cardinalul ajungea papă, la treizeci și opt de ani. Colegiul cardinalilor, sătul de isprăvile militare ale lui Iuliu al II-lea și de scandalurile celor trei pontificate precedente, îl alesese datorită tinereței lui, purității moravurilor și întinselor sale cunoștințe.

Şef neoficial al Republicii florentine, el va putea, în cursul unei domnii care se spera să fie lungă, restabili ordinea la Roma, în Statele Pontificale şi în Italia. Pentru prima dată, Suveranul Pontif era un personaj, atât de puternic şi lumea aştepta de la el ca, prin diplomatie sau pe calea armelor, să-i alunge pe barbari. Tînărul Lorenzo, stăpîn pe Urbino, se pregătea să pună mina pe Siena şi pe Piombino, dar moare în 1519. Cu trei ani mai înainte, Giuliano, pe care Leon al X-lea nădăjduia să-l aducă pe tronul Neapolului, murise după ce se căsătorise cu sora Luizei de Savoia. Nu mai rămîneau decît doi băieţi nelegitimi. Alexandru, fiul lui Lorenzo, şi Ippolito, fiul lui Giuliano. Toate planurile politice ale lui Leon al X-lea se prăbuşeau; dar el nu are decît patruzeci şi patru de ani; îi încredinţează lui Giuliano de Medici cîrmuirea Florenţei şi-l creşte cu grijă pe micul Ippolito la Vatican.

Planurile sale politice nu-l fac să uite că el este papa. Pentru a lupta împotriva conciliei

liului din Pisa care, la îndemnul lui Ludovic al XH-lea, trebuia să-l răstoarne, Iuliu al II-lea convocase conciliul de la Lateran; Leon al X-lea se foloseşte de acest prilej, chiar în anul înscăunării sale, pentru a combate pe cei care pretindeau, ca şi Averroes, că sufletul universal este acelaşi în toţi oamenii, o veche erezie care data din Evul Mediu.

Încă de la începutul pontificatului său, el continuă lucrările începute de Iuliu al II-lea, construirea catedralei Sfîntul Petru, construcţiile din Vatican, terminarea Stanzelor. Rafael este prietenul prietenilor săi. El preţuieşte arta, cunoştinţele, caracterul tînărului. Relaţiile lor personale se transformă repede într-o vie afecţiune. Amîndoi vor ca Roma să devină o imensă Cameră a Semnăturii, cetate frăţească unde toţi oamenii se vor înfrăţi, împăcaţi în sînul aceleiaşi religii.

7. RAFAEL ARHITECT. „ELIBERAREA SFÎNTULUI PETRU”

Cînd Iuliu al II-lea îi ceruse lui Bramante să-i explice limpede planul catedralei Sfîntul Petru, bătrînul arhitect răspunsese: „Voi

lua bolta Panteonului și o voi înălța pe arourile basilicii lui Constantin*. Reînnoind firul cu arta bizantină, inspirându-se poate din Brunelleschi, din Giuliano da Sangallo și poate și din biserica San Lorenzo din Milano, Bramante concepe un mare pătrat traversat de cele patru brațe ale unei cruci grecești.

Cînd el a murit, în 1514, la vîrsta de șaptezeci de ani, Leon al X-lea a încredințat conducerea lucrărilor lui Rafael. Cu toată admirația lui pentru Bramante, Rafael părăsește planul în formă de cruce grecească și revine la crucea latină. Cînd Paul al III-lea îi va încredința conducerea lucrărilor lui Michelangelo, acesta va relua planul în formă de cruce grecească al lui Bramante și va ridica cupola cea mai frumoasă din lumea creștină. Cînd Carlo Maderna va termina, în sfîrșit, construcția, el va relua, la rîndul său, planul lui Rafael.

Sub pontificatul lui Leon al X-lea, activitatea lui Rafael o amintește pe aceea a lui Fidias sub Perlele. El este cel ce conduce, cel ce înnoiește Roma. Bancherul Chigi îi cere să construiască o capelă în Santa Maria del Popolo, să picteze fresce în vila sa de la Trastevere, vestita Famesina, unde dădea serbări rămase legendare. Avînd prea mult de lucru, Rafael face ceea ce au făcut toți marii maeștri ai Renașterii, face numai desenele; elevii săi le execută. Totuși, ademenit de *Nunta Roxanei*, o va picta cu rîna sa pe *Galateea* dar nu o va termina.

Cu toate acestea, în Stanze, va picta încă o capodoperă cum rar se vede: *Eliberarea Sfîntului Petru*. N-a mai rămas din ea decît o imagine retușată îngrozitor, dar simțim încă prezentă misterioasa sa putere de evocare. El împarte fresca în trei scene foarte bine unite între ele. La stînga, soldații romani dorm sub clar de lună. Unul dintre ei, auzind zgomot, apucă o torță și-i trezește pe ceilalți. Flacăra torței, lumina lunii strălucesc pe căști. La mijloc, îngerul îl trezește pe Sfîntul Petru, legat cu lanțuri între doi soldați care stau în picioare, dar și ei cufundați în somn. La dreapta, îngerul, ținîndu-l de mîna pe Sfîntul Petru, coboară scara închisorii.

Contrastul dintre cele două lumi, reprezentate prin soldații grei ca bronzul și îngerul străveziu, înconjurat de lumină, depășește în privința inspirației lirice *Visul lui Constantin* de Piero della Francesca. O dată mai mult, Rafael face sinteza tuturor încercărilor artistice și le contopește laolaltă datorită lirismului său spiritualizat. Ca și în *Școala din*, fiecare 158

detaliu este de un veridic desăvârșit, și cu toate acestea ne transportă în afara acestei lumi. Priviți-l pe Sfântul Petru adormit, încrezător în voința divină, priviți chipul său uimit când îngerul îl ia de mină, priviți reflexele luminii răspândite de înger pe căștile celor doi paznici cufundați într-un somn greu, priviți în sfârșit înalta artă a compoziției care constă în faptul că a transformat în avantaj dificultățile unui spațiu în chip nefericit găurit de o fereastră.

Copiile după *Eliberarea Petru* au fost numeroase. Una din cele mai celebre, aceea a lui Dominichino, din San Pietro în Vincoli, arată ceea ce deosebește geniul de talent.

Eliberarea Sfântului Petru și *Grădina măslinilor* a lui Tintoretto sînt manifestările cele mai uluitoare și fără îndoială cele mai spiritualizate ale tehnicii clarobscurului.

8. URMĂRILE OPERELOR LUI RAFAEL. GOETHE ȘI „MADONA SIXTINĂ”. NIETZSCHE ȘI „SCHIMBAREA LA FAȚĂ”

S-a pus întrebarea de ce Rafael, oare lăsa pe seama elevilor tablourile sale, datorite de Leon al X-lea sau de tînărul Lorenzo lui Francisc I, a pictat în întregime cu mina sa *Madona Sixtină*, pentru călugării negri de la San Sisto din Piacenza. Opera ne dă ea însăși răspunsul: dintr-o necesitate ineluctabilă. Pe cîtă vreme pentru toate operele lui Rafael găsim desene și adesea desene pentru opere care n-au fost niciodată executate, pentru *Madona Sixtină* nu există nici unul.

Renașterea coborîse Fecioara din cer pe pămînt, iar sienezii făcuseră din ea o mamă oare, 159 foarte omenește, își alăptează pruncul. *Madona Sixtină* plutește din nou pe nori, demnă de toate

epitetele lui Dante, „plină de îndurare, umilintă, blîndețe, bunăvoință”. Prin concepția sa, ea se apropie de *Fecioara sfintei înțelepciuni* care împodobește absida Domului din Torcello.

Goethe l-a descoperit pe Rafael, în timpul călătoriei sale în Italia, cînd a văzut *Sfînta Cecilia* din Bologna. „Am văzut cu ochii mei ceea ce știam dinainte, scrie el; Rafael a făcut întotdeauna ceea ce doreau ceilalți să facă” (10).

De atunci, Goethe, care are simțul valorilor, deci al ierarhiei spirituale, recunoaște importanța operelor lui Rafael pentru dezvoltarea spiritului omenesc. Patru artiști, spune el, au avut asupra lui o înrîurire covîrșitoare, adîncă și trainică: Homar, Spinoza, Shakespeare și Rafael. Avea în casa sa din Weimar, nu numai numeroase reproduceri după picturile și desenele lui Rafael, între altele cele ale cartoanelor pentru tapiserii (11), dar avea chiar și o copie după craniul lui Rafael. Cînd Da vid d’Augers vine la Goethe pentru a-i face bustul, el zărește, spre marea lui mirare, acest craniu încoronat cu lauri, pus pe masa din salon.

Pe vremea aceea Goethe termina opera capitală a vieții sale, aceea pe care o începuse de tînr, *Faust*. Or, pentru a termina această operă extraordinară care părea un rămășag dintre Dumnezeu și Satana în care miza este omul, el face să apară Mater gloriosa care înțelege, iartă și izbăvește.

Această viziune finală îi este inspirată de *Madona Sixtină* căreia i-a și consacrat cîteva versuri revelatoare pentru seriozitatea credinței lui:

Cea dintîi imagine a mamei, regină peste femei, Un penel vrăjit i-a dat viață, înfiorat, în ciuda rangului său, un bărbat îngenunchează;

160

O femeie tăcută se lasă dusă de extaz.

„Studiul operelor lui Rafael, va spune el altă dată, a fost una din marile buourii ale lungii mele vieți/”

Ultima operă a lui Rafael, acea *Schimbare la față* neterminată pe

care Giu-lío Romano o va termina, din nenorocire, desfigurându-o, pune o problemă căreia numai Nietzsche, pe vremea aceea în toată strălucirea geniului său, îi găsește adevărata dezlegare. Rafael, ca și Leonardo și Andrea del Sarto, avea conștiința luptei dintre lirismul apollinic, expresie a olimpicienilor, și drama dionisiacă, manifestare a titanilor. El împăcase întotdeauna în el extremele dar, într-o zi, într-unul din acele momente de inspirație pe care numai el le-a avut, lăsa dat un chip.

Cînd Nietzsche va voi să explice, în *Nașterea tragediei*, deosebirea esențială dintre inspirația dionisiacă și inspirația apollinică, la *Schimbarea la față* se va gândi. Această pictură este alcătuită din două scene deosebite. O mulțime agitată se învîrtește în jurul unui copil epileptic, care vede, în partea de sus a tabloului, *Schimbarea la față*: Cristos înălțîndu-se la cer înconjurat de Moise și de Ilie în timp ce trei apostoli uluiți își acoperă ochii. Iată textul lui Nietzsche:

„Partea de jos a tabloului, cea cu copilul posedat, hamalii disperați, ucenicii împietriți de spaimă, ne înfățișează spectacolul veșnicei dureri originale, principiu unic al lumii. *Aparența* este aici un reflex, o contraaparență a veșnicului conflict, părintele lucrurilor. Din această aparență se ridică atunci, ca uri parfum de ambrozie, o lume nouă de aparență, uluitoare viziune a celui mai pur extaz, beatitudine contemplativă a privirii clarvăzătoare, dar impercetibilă acelora care sînt sclavii primei aparențe. Vedem, în același timp, simbolizate într-un mod neasemuit, prin artă, lumea de frumusețe apollinică și prăpastia pe care o ascunde ea de obicei: înspăimîntătoarea înțelepciune a lui Silen (12), Pricepem astfel, prin intuiție, necesitatea lor reciprocă. Apoi o devine imaginea divinizată a principiului de individuație în care se împlinesc scopurile veșnice ale celui Unu primordial: eliberarea prin viziune, prin aparență. Cu atitudini sublime, Rafael ne spune că lumea suferinței este necesară deoarece, îndemnat de ea, individul poate să creeze viziunea eliberatoare. Atunci, pierdut în contemplarea acestei viziuni, el rămîne liniștit și foarte senin, în barca sa ușoară,

duș încoace și în colo de valurile mării.u

Rafael, simbolul însuși al Renașterii, sinteză a Atenei și a Florenței, s-a inspirat de peste tot. Totuși, în creuzetul individualității sale, elementele străine capătă forme sensibile, înzestrate cu proprietăți muzicale și rodnice, care inspiră simbolurile cele mai nobile și mai perspicace ale civilizației noastre. Ceea ce el exprimă în imagini, Mozart o va exprima în muzică, Goethe și Nietzsche o vor spune în cuvinte care nu vor avea, trebuie s-o spunem, nici puterea muzicii, nici pe cea a picturii.

9. MĂRTURIA UNUI CONTEMPORAN: RAFAEL CA ARHEOLOG. VINEREA MARE 1520

Deși moartea distrusese toate speranțele politice ale papii, nici Leon al X-lea și nici Rafael n-au renunțat la gândul de a transforma Roma într-o cetate nouă.

În fiecare zi, înarmat cu un instrument din cele inventate de el, Rafael măsura într-unul din cele paisprezece cartiere ale orașului unghiurile ruinelor. Sub amenințarea cu pedeapsa, orice bucată de marmură găsită la Roma trebuia să-i fie arătată înainte de a fi folosită la construcția catedralei Sfântul Petru, în numeroase locuri, chiar și în Grecia, folosea desenatori care copiau operele artiștilor antici. 162

El făcuse pe Leon al X-lea să adopte proiectul unui vast plan topografic al Romei cu notarea tuturor monumentelor antice. Acest proiect reluat fără hotărâre în secolele XVI, XVII și XVIII n-a fost înfăptuit decât în zilele noastre.

O scrisoare a umanistului Celio Caloagnini către un umanist din Rasei, Jaob Ziegler, ne arată care era viața lui Rafael în ultimul său an de existență.

„Rafael este foarte bogat și se bucură de încrederea papii: este cum nu se poate mai bun și, pe deasupra, deosebit de înzestrat. Este, probabil, cel dintâi dintre pictori, la fel de priceput în practică precum și în teorie. În arhitectură, este atât de neobosit și de plin de idei încât a izbutit să găsească și să îndeplinească ceea ce cele mai

mari spirite au părăsit. Știe, nu numai să-l exlice pe Vitruviu, dar și să-l combată cu dovezile cele mai sigure, și aceasta într-un mod atât de plăcut încît, cînd i se cere, o face fără cea mai mică înfumurare. Este primul arhitect al catedralei Sfînul Petru. Totuși, nu de aceste lucruri vreau să vorbesc, ci de opera minunată începută acum și care îi va părea de necrezut posterității: a reînviat în mare parte antica Romă sub vechea ei înfățișare, vechea ei întindere și vechea ei frumusețe făcînd-o să răsară în fața noastră. A căutat vechile temelii ale orașului pe coline și în văi sprijinindu-se pe mărturiile anticilor și l-a încîntat atît de mult pe papă și pe romani încît toți îl socotesc ca o ființă divină coborîta din cer, ca să redea cetății eterne maiestatea ei antică. Cu toate acestea nu s-ar putea vedea la el nici cea mai mică urmă de semeție. Dimpotrivă, este cu toată lumea din ce în ce mai binevoitor. Ascultă cu plăcere pe acela care poate să-i spună ceva folositor. Nimeni mai mult decît el nu-ți îngăduie să te îndoiești de spusele lui sau să le discuți. Cea mai mare bucurie a vieții sale pare a fi aceea de a-i în163 văta pe oeilalți și de a învăța el însuși.”

Avusese întodeauna o sănătate șubredă. Portretul său ne dezvăluie un suflet înflăcărat iar mărturiile prietenilor săi întăresc impresia făcută de portret: „Viața sa nu atîrna decît de un fir de păr, spune unul dintre ei, deoarece era numai spirit”.

După o boală scurtă, numită în mod vag febră pernicioasă, moare chiar în ziua sa de naștere, în Vinerea mare, 1520. Împlinea treizeci și șapte de ani.

Ca și cum natura ar fi luat parte la moartea lui, un ușor cutremur de pămînt a scuturat Vaticanul, făcînd chiar crăpături în loggii. Leon al X-lea, care-și stăpînise emoția aflînd moartea fratelui său, a sorei sale, a nepotului său, cel în care-și pusese cele mai mari nădejdi, el care fără să se clinească văzuse prăbușindu-se toate planurile sale, a izbucnit în hohote de plîns.

De data aceasta se sfîrșise, se sfîrșise cu adevărat. Întrucît soarele care-i luminase viața dispăruse, se vedea înconjurat de dărîmături.

Viața sa îi apărea ca o imensă nereușită. În durerea sa, nu putea încă să priceapă că germele opereii va supraviețui atîta vreme oîta oamenii nu se vor hrăni numai cu pîine (13).

În decembrie 1521, murea la rîndul său și Leon al X-lea, în urma unei gripe. S-a răspîndit zvonul că ducele Alfonso de Ferrara se înțelese cu Francesco Maria de' Medici să-l otrăvească. Cînd citim, în *Servitorul cel credincios* (14), felul în care soțul Lucreției Borgia a vrut să-l otrăvească pe Iuliu al II-lea și cînd ne amintim de asasinările săvîrșite de Francesco Maria della Rovere, nu putem pretinde că zvonurile au fost lipsite de temei. Ducele de Ferrara se afla în tabăra, învinsă, a dușmanilor papii, iar Francesco Maria della Rovere nădăjduia să recucerească ducatul Urbino pe care Leon al X-lea, după moartea tînărului Lorenzo, îl anexase Bisericii. 164

Leon al X-lea lăsa Statele Pontificale mărite cu Urbino, Parma și Piacenza, o vistierie goală, dar o capitală în plin avînt, Universitatea, întemeiată de Bonifaciu al VIII-lea, reorganizată, biblioteci îmbogățite, clădiri minunate în curs de construcție și mai ales pilda unei universalități ce nu se va mai întîlni. Caracterul său generos, adînoa înțelegere a artei, interesul său veșnic treaz pentru problemele științifice și filozofice au făcut din Roma locul îndrăgit de toți artiștii, muzicienii, savanții și ^umaniștii de seamă.

În zilele cumplite care au urmat, domnia sa a fost botezată secolul lui Leon al X-lea. Or, acest secol durase opt ani.

10. ULÎMUL SUPRAVIEȚUITOR: SODOMA (1477? —1549)

Ciovanni Antonio Bazzi, pe care-l numim Sodoma, fiul unui cizmar din Vercellii, apare în 1501, la Siena. În 1510, se căsătorește cu o sieneză. În 1515, ajunge pictorul oficial al cetății. Meseria ar fi învățat-o la un artist piemontez, Martino Spanzotti de Casale, și se pare că a trecut prin Milano, unde ar fi cunoscut elevii de-ai lui Leonardo da Vinci. La Siena, îl entuziasmează Iacopo della Quercia, îi copiază operele și poate că în felul acesta își atrage prețuirea sienezilor. Admiră, fără îndoială, la Iacopo, marele jet al curbelor pe care le va reîntîlni la Rafael și oare constituie semnul distinctiv al

celor trei artiști.

În 1505, călugării de la Monte Oliveto îi cer să termine frescele începute de Signorelli, atât de stricate astăzi. Timp de trei ani, va picta douăzeci și șapte de scene care completează decorația galeriei din curtea interioară. Este 165 de ajuns să vezi minunatul portret în care s-a pictat pe sine, cu privirea cuceritoare și batjocoritoare, gura senzuală închisă peste un zîmbet ironic, pentru a înțelege că independent, poet și răzvrătit cuim era, trebuie să fi pus la grea încercare răbdarea călugărilor. De aceea l-au numit „Mataccio“, marele nebun. Spre marea lor uimire, el ducea cu sine o adevărată menajerie de animale îmblânzite, maimuțe, vulpi, veverițe, porumbei din India, pisici, gaițe, turturici, dar ceea ce-i minuna pe toți era un corb care-i imita atât de bine vocea încît se credea că vorbește chiar el. Regăsim în frescele de la Monte Oliveto cea mai mare parte din aceste animale. Fresca *Curtezanele la mănăstire* inaugurează seria acelor capodopere ciudate care se vor numi *înfățișarea Fecioarei la templu*, *Muntele măslinilor*.

Ca și Leonardo și Rafael, el avea darul de a iubi, de a se face iubit de către mari și mici, dar știa și să disprețuiască.

Dacă adolescenții lui Sodoma sînt de o frumusețe surprinzătoare cum numai ei pot fi, ce să spunem de femeile pe care le-a pictat? Fie că este vorba de *Curtezanele la mănăstire* de la Monte Oliveto, de Roxana din *Nunta lui Alexandru*, de Fecioara din *Sfînta Familie* de la galeria Borghese sau de Eva din *Coborîrea lui Isus în limb* de la Academia din Siena, toate aceste femei cu carnea fremătîndă exprimă adorația pentru femeie.

Faima sa era atât de mare încît a fost chemat la Roma de către Iuliu al II-lea pentru a picta apartamentele pe care și le rezervase. Dar, după ce a văzut desenele lui Rafael, acest papă războinic n-a vrut să mai trăiască decît în această lume sublimată. A pus să fie șterse fără milă frescele lui Sodoma, Lotto și ale altor artiști. Rafael, pentru a arăta stima pe care i-o inspirau picturile lui Sodomia, l-a pictat la dreapta sa în fresca *Școala din Atena*.

Curînd, cei doi pictori aveau să se reîntîlnească și să picteze, în Farnesina, acele fresce profane în care amîndoi -dau dovadă de o bogăție de idei destul de neașteptată. Sodoma, protejat de marele bancher sienez Agostino Chigi, urmașul de afaceri al Medicilor și care visa să ajungă, asemenea lor, un mecena ilustru, pictează în frumoasa sa vilă din Roma frescele *Căsătoria lui Alexandru a, Familia lui Darius în fața lui Alexandru și Vulcan în atelierul său de fierărie*.

Acest mistificator a avut, în cel mai înalt grad, simțul frumuseții vii și expresive, strălucitoare de putere tinerească sau zdrobită de durere. Înzestrat ou o intensă percepere a vieții, era prea încrezător în minunata sa ușurință; de aceea s-a expus unor grave inegalități. Se găsesc adesea în operele lui personaje care par pictate de o mină străină și poate așa și este! Sodoma, ca toți șefii de ateliere din acea vreme, pictează cu ajutoare. Se pare că răbdarea, proprie lui Leonardo da Vinci și lui Rafael, i-a lipsit. Spre sfîrșitul vieții, sub înrîurirea nefericită a elevilor lui Rafael și Michelangelo, la care strălucirea lua locul artei, pictează *Sacrificiul lui Abraham* și alte opere de inspirație barocă. Voia să arate că era la fel de priceput ca maeștrii cei noi!

După ce am făcut aceste rezerve, să ne amintim că din peninsula sa ușoară, egală, răsar acele imagini luminoase care încîntă ochiul: *Sfîntul Sebastian* de la Uffizi, *Pietă* din Domul din Pisa, frescele Academiei din Siena. În sfîrșit, marea originalitate a peisajelor plăsmuite de el, care amintesc în același timp și stampele japoneze și evocările lui Hubert Robert, ar fi de ajuns pentru a-i asigura un loc de cinste în istoria artei. Este neîndoios că Brueghel cel Bătrîn s-a inspirat din el, cu prilejul călătoriei 167 sale în Italia.

Sodoma a murit la Siena, în 1549. Ginerele său, Bartolomeo Neroni, supranumit „il Ricio”, i-a preluat stilul dar, cu puținul lui talent, el nu ne mai dă decît o biată imitație. Trebuie, fără îndoială, să recunoaștem mina sa în mai multe opere atribuite lui Sodoma.

Ortografia numelui său se datorește lui Vasari. Într-o zi, ne spune biograful, la Florența, în 1515, cu prilejul curselor de cai,

Bazzi a mizat pe un cal oare a ieșit câștigător. Întrucât obiceiul cerea oa numele câștigătorului să fie proclamat de paji, în urma cortegiului care străbătea străzile, artistul ar fi declarat cu cinism că se numește Sodoma, ceea ce însemna locuitor al Sodomei. Or, Vasari, oare îndrăznește chiar să-l numească în altă parte, „questo animale⁴⁴, făcea glume pe socoteala numelui său. Nu cunoaștem motivele urii lui Vasari oare face din Andrea del Castagno un ucigaș și din maestrul său, Andrea del Santo, un hoț.

În 1515, ducându-se la Bologna pentru a-l întâlni pe Franeisc I, Leon al X-lea s-a oprit în orașul său natal, unde-l aștepta o primire măreață: arcuri de triumf, fațade fictive, flamuri, drapele, draperii, covoare de preț la balcoane și la ferestre transformau cetatea într-o mare scenă de teatru. Rafael îl însoțea pe papă. Il revede pe Sodoma care, ou fantezia sa vie, va fi contribuit la vreunul din decoruri. Era momentul să repare nedreptatea făcută de Iuliu al II-lea. Nedreptate pe care Rafael, ca un mare senior, o și reparase întrucâtva, păstrînd o mare parte din Camera Semnăturii și piotîndu-l pe Sodoma alături de el. Dar dacă astăzi lucrul acesta este știut de toți oamenii cultivați, rine îl știa oare pe vremea aceea? La îndemnul său, Leon al X-lea îi conferă fiului cizmarului din VenceHi titlul de cavaler. în mod curios, textele oficiale au mai multe ortografii. O scrisoare a Signoriei din Siena, din 16 aprilie 1537, îl numește „Maestro Giovannantonio *Sodone* pittor“. Prințul de Piombino îl indică sub numele de „Cavalerul *Sogdona*“. în sfîrșit, inscripția unui tablou din capela Primăriei din Siena nu mai lasă nici un dubiu: „Ad honorem Virginis Mariae. Io. Antonius *Sodona*. Eques et comes palatinus faciebat 1538“. Căci Carol Quintul, la rîndul său, îl înnobilase, dîndu-i titlul de conte palatin.

Arta lui Sodoma, ca și aceea a lui Cellini, la ultima limită a Renașterii, arată de ce fel de producții mai era ea capabilă.

IX. AGONIA RENAȘTERII!

Toate aceste rele și-au avut izvorul în furia de a stăpîni, inspirată de lăcomie și de ambiție; cînd rivalitățile au fost trezite

s-a amestecat și patima.

TUCIDIDE 1. ADRIAN AL VILEA SAU PROLOG IMPERIAL

Evenimentele care s-au petrecut după moartea lui Leon al X-lea amintesc în mod ciudat atentatul din Anagni, dar și ele au un prolog. Cu spaniolii la Neapole și francezii la Milano, Suveranul Pontif fusese tîrît în complicațiile politicii internaționale. Noul echilibru consta în înțelegerea cu Veneția pentru a lupta împotriva puterii care, în acel moment, era cea mai primejdioasă, ceea ce explică schimbările de idei ale Sfîntului Scaun.

Francezii căutau să ocupe din nou Neapole iar spaniolii rîvneau Milano. Lucrurile s-au schimbat cînd tînărul rege al Spaniei, la moartea bunicului său Maximilian I, ajunge împărat al Sfîntului Imperiu Roman. Stăpîn pe Flandra, Sicilia, Neapole și ourînd pe Milano, de unde a alungat trupele lui Francisc I, era la fel de puternic în Italia ea și Frederic al II-lea sau Carol I de Anjou și încă mai puternic în afara Italiei, deoarece soarele nu apunea în statele sale, întinse pe cele două emisfere. Moștenind metodele radicale ale bunicilor săi, Ferdinand și Isabela, el se silea să-i reducă pe supușii lui spanioli la neputință, desființînd libertățile municipale, privilegiile aristocrației și chiar pe acelea ale ordinelor militare Sfîntul Iacob, Ca170

latrava și Aloantara; în sfîrșit, cerea dreptul de învestitură în Țările de Jos. În acest timp, supușii săi germani se foloseau de ideile lui Luther pentru a scăpa de autoritatea lui și de cea a Romei.

De cînd Alexandru al VI-lea, împotrivindu-se Inchiziției, îl silise pe Marele Inchizitor Torquemada să se retragă, dezaprobase persecuțiile și oferise adăpost la Roma evreilor și marranilor, suveranii spanioli căutau un papă care să fie el însuși marele lor inchizitor. Procedau, așadar, întocmai ca Filip cel Frumos, cu două veacuri mai înainte. Iuliu al II-lea și Leon al X-lea continuaseră politica de toleranță religioasă a lui Alexandru al VI-lea. Leon al X-lea se arătase chiar deosebit de binevoitor față de victimele Inchiziției. Numaidecît după moartea lui, Carol Quintul a căutat un

nou Clement al

VI-lea. I s-a părut că l-a găsit în persoana fostului său preceptor, olandezul Adrian Dedel, excelent administrator, inchiizitor și regent al Spaniei în absența regelui.

Adrian al VI-lea a fost ales după un lung conclav în care cardinalii Medici și Farnese s-au dovedit de ajuns de puternici pentru a se opune unei alegeri, dar, totuși, nu destul pentru a ajunge papă. Pretinzând că el a determinat această alegere, împăratul i-a scris numaidecât noului Suveran Pontif: „Socotesc că, întrucât papalitatea este în mina voastră iar imperiul într-a mea, aceasta înseamnă foarte mult și ele trebuie să fie unul și același lucru” (1).

Foarte devotat lui Carol Quintul, Adrian al

VI-lea era, desigur, hotărât să-l slujească dar, sosind la Roma, a descoperit că interesele Suveranului Pontif nu se potriveau cu acelea ale împăratului. Foarte eurînd, își schimbă atitudinea și dovadă semnificativă, îngăduie medicilor evrei să se îmbrace în negru, ca și confracții lor creștini. Ca rege al Romei, se aliază cu Serenissima Republică, tratează cu Fratricise I și-l nemulțumește pe Carol Quintul. În cele din

171 urmă, la îndemnul ambasadorului imperial, și cu încuviințarea Sfîntului conclav, a semnat tratatul de alianță cu împăratul.

Lipsit de simț artistic, a oprit lucrările începute, a fost nespus de scandalizat de nudurile lui Michelangelo, a spus că acestea merită să împodobească o baie publică, ceea ce, pentru el și pentru acea vreme, însemna un loc rău famat. Statuia lui Laocoon l-a nemulțumit la fel de mult. O legendă spune că ar fi închis ușile galeriei Anticilor, pe acelea ale Capelei Sixtine și că ar fi ținut cheile în buzunarul său. Romanii îl urau, plouau satirele pe socoteala sa, iar el a fost atît de ridicol încît le-a interzis. Savant, teolog, jurist eminent, practica justiția cea mai riguroasă. Într-o zi cînd un Colonna i-a cerut îndurare pentru un servitor, vinovat de omor, el a

spus cuvintele celebre care întotdeauna vor face cinste numelui său:
„Mai curînd să piară lumea decît dreptatea! u

A murit după o scurtă domnie de un an și opt luni. Romanii au ridicat un arc de triumf medicului său!

2. CLEMENT AL VSI-LEA, APĂRĂTORUL INDEPENDENȚEI ITALIENE ȘI AL LIBERTĂȚII DE GÎNDÎRE

Cardinalul Giulio de Medici fusese un atît de bun ajutor al lui Leon al X-lea încît i se atribuia o mare parte din meritele domniei acestui papă. Spirit viu, ager, adesea chiar îndrăzneț, condusese statul florentin după moartea tînărului Lorenzo, duce de Urbino, cu atîta iscusință și diplomatie, încît își cîștigase faima de mare administrator. Ca și Leon al X-lea avea acea gravitate, îndulcită de cultură și bunătate care, dacă este să-l credem pe Castiglione, servește de scut împotriva neobrăzării înfumuraților (1). De aceea alegerea sa a fost primită cu bucurie de către locuitorii Romei și ai Florenței. Artiștii sperau să găsească în el un nou 172

Mecena, Bembo, foarte legat de Medici, scria: „Clement al VII-lea va fi cel mai mare papă, cel mai înțelept, cel mai respectat pe oare l-a avut biserica die veacuri“. Avea să fie amarnic dezamăgit!

Leon al X-lea fusese protectorul și prietenul lui Rafael, Giuliano al lui Leon ar do da Vinci, Clement al VII-lea al lui Michelangelo. Nimeni nu s-a aplecat asupra acestui mare copil teribil cu o înțelegere mai caldă decît Clement al

VII-lea; iar Michelangelo uzează și abuzează de bunăvoința sa fără să-l obosească vreodată. Pe vremea cînd era cardinal, servea de mijlocitor între artist și Leon al X-lea oare răbda cu destulă greutate toanele lui Michelangelo și păstra, se pare, oarecare amintire neplăcută din tinerețea pe oare amîndoi și-o petrecuseră în palatul Medici.

Pe vremea cînd încă mai era cardinal, Clement al VII-lea îi comandase lui Rafael *Schimbarea la față* iar, ca papă, va cere elevilor săi să termine Stanțele. L-a ocrotit cu adevărat pe Sebastiano del Piornbo care i-a făcut de două ori portretul. A mai avut și meritul de

a-l fi îndemnat pe Machiavelli să scrie *Istoria Florenței*, după cum ne încredințează autorul în prefață.

A greșit încă de la începutul pontificatului său. Era, fără îndoială, de o mare inteligență, dar această inteligență era animată de geniul lui Leon al X-lea. În împrejurări în care ar fi fost nevoie de un Bonifaciu al VIII-lea, sau de un Leon al X-lea, el a dat dovadă de un caracter schimbător oare a contribuit cu siguranță la catastrofă. Istoricul Guicciardini, unul din cei mai înalți slujbași ai săi, socotește că era temător, dar îi laudă purtarea sa cinstită, cumpătarea și răbdarea (2).

A greșit și din punct de vedere politic. Susținând alegerea lui cu ajutorul cardinalilor spanioli, întrucît îl credea dușmanul neîmpăcat al Franței, Carol Quintul își închipuia că acest 173 nou Clement va fi, în sfîrșit, „creatura” sa,

Or, Clement al VII-lea, conform tradiției Medicilor, înclina spre Franța ca și sfetnicii săi, Giberti, Guicciardini, Machiavelli. Giberti, secretarul particular al lui Leon al X-lea, devine confidentul său. Era numit „inima papii”. Iar Giberti nu vedea decît o soluție politică, aceea a lui Machiavelli; să fie ajutat un prinț italian să pună stăpînire pe Italia și să-i alunge pe barbari. Guicciardini îl sprijinea.

Încredințat de misiunea lui Clement al VII-lea și, fără îndoială, și de propria sa misiune, Giberti se bucura de un foarte mare prestigiu datorită caracterului său ales și vederilor sale largi. După lupta de la Pa via, a înțeles numaidecît că, în ciuda captivității lui Francisc I, Franța nu era înfrîntă. Singura posibilitate de a scăpa de Carol Quintul era să se alieze cu Franța. Prilejul părea unic. Regenta, Luiza de Savoia, declara că dacă Italia s-ar uni cu Franța împotriva împăratului, Franța ar renunța pentru totdeauna la drepturile sale asupra Milanului și Neapolului. Republica Veneției punea la dispoziția acestei noi alianțe Liga de la Cognac, armatele și puternica ei flotă.

Franța se pregătește de război. Guicciardini numit locotenent-general al papii în fruntea armatelor pontificale, dă

dovadă de mult curaj și prezență de spirit. Machiavelli reprezintă Florența pe lângă această Ligă. Doi generali comandă armatele, Giovanni delle Bande Nere, ultima nădejde a lui Machiavelli, și Francesc Maria della Rovere, reînstatat la Urbino de Adrian al VI-lea. Șef al armatelor venețiene. gonfalonier al bisericii, ducele de Urbino nu-i ierta lui Clement al VII-lea de a-l fi sprijinit atât de bine pe tânărul Lorenzo de Medici.

Nu vom înțelege niciodată cum de au putut să-i acorde încredere Serenissima și papa. Machiavelli scrisese totuși, în *Principele*, că este o nesăbuiță să te bazezi pe loialitatea celor pe care i-ai jignit. De fapt, după moartea timpurie a lui Gianni delle Bande Nere, ducele de Urbino ar fi putut juca rolul de salvator al Italiei și deveni acel rege care era așteptat de pe vremea lui Petrarca. El n-a înțeles aceasta și s-a mărginit să trădeze pentru a se răzbuna.

Ca, rol Quintul, luat pe neașteptate, neputând preîntîmpina coaliția franco-italiană, al cărei suflet era Giberti, a recurs la intrigă și a găsit la Roma un aliat: cardinalul Pompeo Colonna, oare rîvnea tiara, i-a propus împăratului să organizeze tulburări pentru a-l alunga pe Clement al VII-lea din capitala sa.

Dar, ca și Filip cel Frumos, Carol Quintul îi purta mult mai multă pică papii decît regelui Romei. Clement al VII-lea, urmînd exemplul lui Alexandru al VI-lea și Leon al X-lea, se împotriva exceselor Inchiziției. Nu numai că nu-i dăduse voie regelui Portugaliei, Ioan al

III-lea, partizan zelos al lui Carol Quintul, s-o introducă în regatul său, dar chiar la Roma interzisese, sub amenințarea cu excomunicarea, să se dea crezare calomniilor răspîndite pe seama evreilor, învinuiți că jertfesc copii, că înțepă anafora pentru a face să țîșnească sînge, că blestemă numele lui Cristos.

Ura lui Carol Quintul împotriva acestui papă care-și îngăduie să ia creștinismul în serios, să condamne în mod deschis rugurile și persecuțiile s-a manifestat în mod fățiș. În 1525, îi spunea ambasadorului florentin: „Mă voi duce în Italia, voi lua înapoi ceea

ce mi se cuvine și mă voi răzbuna pe cei care m-au jignit, m'ai ales pe acest papă dobitoc. Luther îmi va fi, poate, de un ajutor prețios** (3).

3. JEFUIREA ROMEI (1527).

CAPTIVITATEA ȘI FUGA LUI CLEMENT AL VII-LEA

Liga de la Cognac i-a îngăduit lui Carol Quintul să intervină, să înroleze mercenari 175 luterani sub comanda lui Frundsperg, fanatic și antipapist, să trimită în ajutor pe nefericitul conetabil de Bourbon și să-i stipendieze pe Colonna. Pentru a înlătura bănuielile, și mai ales trupele lui Clement al VII-lea, împăratul îl încredințează pe papă de prietenia sa. Cardinalul Pompeo Colonna întărește spusele lui Carol Quintul și, Clement al VII-lea, orbit de prefăcătoria împăratului și a cardinalului, dă drumul Bandelor Negre care l-ar fi apărut ou vitejia lor obișnuită. Curînd după aceea, în noaptea de 19 spre 20 septembrie 1526, mercenarii lui Colonna intră pe neașteptate în Roma, jefuiesc sacristia de la Sfîntul Petru și palatele cardinalilor, partizani ai Franței. Clement al VII-lea abia are timp să alerge la fortul Sant'Angelo pentru a se închide acolo. Guicciardini îi scrie lui Giberti: „Mai bine aș părăsi Italia decît să trăiesc așa cum va fi silit să trăiască papa“.

Cei din familia Colonna repetau isprava străbunilor lor care, ou două secole mai înainte, în slujba lui Filip cel Frumos, făcuseră prizonier pe Bonifaciu al VIII-lea, întinzîndu-i cursa de la Anagni. Clement al VII-lea, îndemnat de sfetnicii săi, are un moment de energie: își adună trupele și-l alungă pe Colonna.

Pentru scurtă vreme, deoarece în nord, armatele conetabilului de Bourbon și ale lui Frundsperg, făcînd joncțiunea, traversau Lombardia fără nici o piedică și coborau spre Toscana. Guicciardini, neobosit, izbutește să strîngă o parte din trupele ligii pentru a apăra Florența. Bourbon, care făgăduise hoardelor sale jefuirea Florenței, temîndu-se de o rezistență înverșunată, schimbă drumul și coboară spre Roma în marș forțat. Francesco Maria della Rovere ar fi putut ușor să-i taie calea. Cu atît mai ușor cu cît Bourbon se afla în fruntea

unor trupe nedisciplinate, care nu-și primiseră solda de multă vreme și atât de pornite pe răzmeriță încît refuzaseră să asculte un discurs al lui Frundsperg, care le cerea o lună de răgaz. Frundsperg a fost ațîț de afectat din 176

această pricină incit a fost lovit de un atac de apoplexie. Ducele de Urbino, care nu se gîdea decît la răzbunare, lasă armatele dușmane să treacă.

La începutul lui mai 1527, Bourbon ajunge în fața zidurilor Romei și, după un asediu destul de scurt, pune stăpînire pe oraș. Dar în timpul luptei, conetabilul, îmbrăcat în alb, este omorît de vestitul argintar Benvenuto Cellini, cel puțin așa spune el (4).

Încă o dată, Clement al VII-lea se adăpostește în fortul Sant'Angelo și asistă, neputincios, la jefuirea capitalei sale. Prințul de Orania, urmașul lui Bourbon, locuia la Vatican. Mercenarii săi organizau procesiuni, îi batjocoreau pe cardinali și-l proclamau pe Luther papă. Aprind focuri pe marmora de la Sfîntul Petru, sparg vitraliile lui Guillaume de Marsilia pentru a le lua plumbul, pun mîna pe tapiseriile lui Rafael, scot ochii tuturor personajelor din fresce, transformă Cape/la Sixtină în grajd și pun cailor, ca așternut, prețioasele pergamente din biblioteca pontificală. Populația, care nu putuse fugi, a fost luată ostateoă, jefuită, ucisă. Au fost văzuți nu numai soți și mame care-și luau viața pentru a nu mai trăi după necinstirea fiicelor și a soțiilor lor „, diar și șiruri lungi de femei mîinate ca turmele spre Neapoleu (5), călugărițe jucate la zaruri, altele vîndute la mezat. Nici bătrînii și copiii n-au fost cruțați. Filozoful octogenar, care fusese ca un tată adoptiv pentru Rafael, Pabius Calvo de Ravenna, luat ca ostatec, a fost atât de maltratat înecît a murit în captivitate (6).

Atunci, mărinimos, cardinalul Pompeo Colonna, care-și pregătea icandidatura la tronul Sfîntului Petru, îi strînge în palatul său pe partizanii Franței, pe unii chiar i-a răscumpărat de la mercenari, iar altora le-a trimis ajutoare. Se înțelege că nu acționa numai din interes, ci și la îndemnul nepoatei sale Vittoria. îngrozită

de măceluri, îngrozită și de faptul că 177 făcea parte dintr-o familie de trădători, ea a căutat, prin toate mijloacele, să le ajute pe victime și chiar a izbutit să smulgă din mâinile oamenilor împăratului pe cel pe care-l urau ei cel mai mult: pe datarul Giberti.

Germanii, fanatizați de Luther, credeau cu adevărat că-l învinseseră pe Antecrist încarnat. Roma, peste care de o sută de ani sufla spiritul Florenței; Roma, capitala creștinismului, centrul tuturor ideilor înaintate; Roma, oraș de refugiu, unde evreii, mairanii și toți cei persecutați găsiseră o nouă patrie; Roma, ocrotitoarea savanților, a artiștilor, a umaniștilor; Roma, ale cărei pietre sculptate, mozaicuri și ziduri pictate slăveau gloria lui Cristos, era pentru mercenarii germani și spanioli Babilonul Apocalipsului. Prin jafuri, violuri, omoruri și schingiuri, Germania se răzbuna (7). Însăpăimîntați de atâtea grozăvii, ofițerii au încercat, după opt zile, să-și stăpânească oamenii. Zadarnic: germani, spanioli, gasconi, burgunzi, deși se certau între ei, nu voiau să se supună.

Închis în fortul Sant'Angelo, împreună cu treisprezece cardinali care-i rămăsese credincioși, Clement al VII-lea vede cum ciurma adaugă pustiirile ei la cele făcute de barbari, în sfârșit, o rază de speranță: focurile vestesc de departe sosirea ducelui de Urbino. Dar nu, Fnan-cesco Maria della Rovere își savurează puiși simplu răzbunarea. Încredințat că Clement al VII-lea, încercuit de oamenii împăratului care sapă tranșee în jurul fortului Sant'Angelo, nu va mai putea scăpa, poruncește armatei sale să plece.

Prins într-o adevărată cursă, Suveranul Pontif nu mai avea decât să se supună. Cardinalul Pompeo Colorina se însărcinează să ducă tratativele. Papa trebuia să plătească enorma sumă de 100.000 de ducăți, de negăsit într-o cetate în care nu mai rămăsese nici măcar un gram de aur. Civitî Vecchia, Ostia, Parma, Piacenza sînt luate ca zălog. Închis în partea de sus a fortului Sant'Angelo, sub paza a o sută cincizeci d! e germani și o sută cincizeci de spanioli, îndată ce a semnat capitularea, Clement al VII-lea a fost tratat ca prizonier și nu

i s-au lăsat decît zece oameni pentru a-l sluji.

Curînd, ajung pînă la el zvonuri ciudate. Spaniolii voiau să-l ducă la Gaeta pentru a-l îmbarca pentru Spania. Pe deasupra, împăratul cerea să se stabilească tribunale ale Inchiziției în Portugalia și în Italia. Asupra acestui punct, Clement al VII-lea nu se va învoi niciodată. Chiar și pe patul de moarte, va cere eliberarea victimelor aruncate în închisori.

După șapte luni de grea captivitate, papa părea că se află la bunul plac al paznicilor săi. întreaga Europă clocotea de indignare. Pentru a-și arăta dezaprobarea, nobilimea din Castilia se îmbrăcase, în mod curajos, în doliu, în jurul prizonierului din fortul Sant'Angelo se forma unitatea italiană. Șeful temnicherilor papii, spaniolul Alarcon, scria că pietrele lumii creștine „se vor ridica în curînd împotriva împăratului iar lumea se va uni împotriva lui pe pămînt și pe apă”.

Carol Quintul a înțeles că trebuia să cadă la o înțelegere. îi dă voie papii să se retragă la Orvieto. Totuși, scria el: „Viceregele va trebui să se încredințeze că nu vom putea fi înșelați și că, dacă Sanctitatea Sa ar avea gîndul să ne facă vreun rău, să nu aibă această putință pentru a nu fi răsplătiți mereu cu nerecunoștință și nici să nu fie păgubiți în schimbul binelui pe care i l-am făcut, așa cum s-a mîmplat în trecut “ (8). Prefăcătorie demnă de Filip cel Frumos, sau de Bonaparte care-l ținea pe Pius al VII-lea prizonier la Savona.

La începutul lui decembrie 1527, cu complicitatea temnicherilor, Clement al VII-lea fuge, îmbrăcat ca țăran, cu un coș în spate, și se refugiază la Orvieto.

Populația Romei scăzu de la 90 000 de locuitori la 30 000.

4. VITTORIA COLONNA, INSPIRATOAREA LUI MICHELANGELO

Voința ne e oarbă, faptele zadarnice. Numai Isus poate deschide inimile.

Sonetul 366

Nepoata cardinalului Pompeo Colonna care-și apăraseră cu atîta

strășnicie prietenii datorită trecerii pe care o avea pe lângă unchiul ei a fost marea poetesă italiană a secolului al XVI-lea.

Sonetele Viittoriei au cîntat mai întîi dragostea pămîntească, apoi dragostea divină deoarece inima ei a fost împărțită între aceste două iubiri, cărora li s-a adăugat o a treia: dragostea de patrie. Aceste trei iubiri au făcut din viața ei o lungă tragedie interioară.

Născută în 1492, era fiica lui Fabrizio Colonna, conetabil al regatului Neapole, iar după mama ei, Agnes di Montefeltro, nepoata marelui Frederic. înzestrată pentru literatură, pictură, filozofie, Agnes di Montefeltro și-a învățat devreme copila să îndrăgească artele. Vittoria abia împlinise trei ani cînd a fost logodită cu marchizul della Pescara. Căsătorie politică pusă la cale chiar de rege oare dorea să-i unească pe cei mai puternici dintre vasalii săi. Rămas foarte curînd orfan, Pescara a fost crescut la Ischia de sora tatălui său, Constanza d'Availos, ducesă de Francavilla. Poeții au cîntat frumusețea, cunoștințele și curajul Constanței. Cîțiva ani mai tîrziu, prin 1502, Leonardo da Vinci ar fi început să-i facă portretul acela care, retușat cu atîta dragoste, pictat cu o încetineală care îngăduia, poate, să se uite originalul, a devenit, probabil, portretul *Gioconclei* (9).

Ei bine, această femeie a avut o foarte mare înrîurire asupra dezvoltării Vittoriei Colonna 180

deoarece, prin 1501, Agnes di Monitefeltro s-a refugiat la ducesa de Franoavilla cu cei doi copii ai săi, soțul ei fiind luat prizonier de armatele franceze. După trecerea furtunii, membrii familiei Colonna sînt din nou mari baroni romani și obțin fiefuri minunate în regatul Neapolului oare, de acum înainte, aparține spaniolilor. La șaptesprezece ani, Vittoria se căsătorește cu Pescara; el avea nouăsprezece.

Se pare că a iubit-o ou adevărat în primii ani de căsătorie și, deși n-au avut copii, i-a arătat întotdeauna respect și prețuire. Totuși, foarte curînd, s-au despărțit deoarece Pescara l-a urmat în război pe socrul său unde s-a distins atît de mult încît a ajuns unul din cei mai

buni generali ai lui Carol Quintul.

De foarte tânără, Vittoria începuse să-i uimească pe contemporani cu poeziile sale. Fără să fie deosebit de frumoasă, ea exercita un fel de vrajă asupra celor din jurul ei. Cuvîntul, privirea și pînă și tăcerile ei „îi înrobeau pe ascultători⁴⁴. Retrasă la Ischia, lîngă ducesa de Franoavilla, ea încerca să se mîngîie de lipsa soțului întreținînd în jurul ei un fel de curte literară. Cei mai vestiți poeți ai vremii îi laudau virtuțile, talentul, cunoștințele. Nu avea decît vreo douăzeci de ani cînd Pescara o și înșela în mod deschis. Suflet ales, ea îi rămînea credincioasă dar nu-și făcea o glorie din aceasta.

În 1521, Ascanio Colonna, fratele Vittoriei, se căsătorește cu Ioana de Aragon, al cărei portret, pictat de Giulio Romano, se află astăzi la Luvru (10). Chiar după nuntă, Pescara pleacă în Lombardia pentru a lupta împotriva francezilor. Datorită iscusinței sale, el pune mîna pe ducatul Milanului.

Vittoria se împrietenise la Roma cu datarul Giberti. Această prietenie avea s-o tîrască într-un conflict pe cît de tragic, pe atît de dureros, deoarece, de acum înainte, amintindu-și că era italiancă, se desprinde sufletește de familia Colonna și de politica spaniolă a soțului ei. Giberti, încredințat că Pescara era de neînvins, căuta să-l atragă în tabăra papii și n-a șovăit să stăruie pe lîngă Vittoria pentru ca aceasta să se folosească de înrîurirea ei. Era prea tîrziu. La 24 februarie 1525, Pescara ataca pozițiile franceze în apropiere de Pavia și-l lua prizonier pe regele Franței, aliatul papii. Rănit la Pavia, nemulțumit de purtarea împăratului, Pescara a rămas în palatul său de la Milano unde, foarte curînd, au început noi intrigi.

În ciuda captivității regelui, patrioții italieni se gîndesc la o nouă alianță între Franța, Veneția, papa și Milano. Cancelarul ducelui de Milano, cumpărat de Giberti, dezvăluie lui Pescara planurile aliaților și-i oferă, în numele lor, conducerea ligii și coroana Neapolului. Dacă planul ar fi izbutit, Italia și-ar fi recăpătat independența.

Pescara, după ce-și dăduse cuvîntul de cinste că nu va da nimic

în vileag, arestează și întemnițează, pe neașteptate, pe cancelar. Această purtare, vecină cu trădarea, a produs mirare și nu a fost niciodată lămurită, deoarece marchizul s-a stins curînd după aceea, în urma rănilor sale, la 3 decembrie 1525. Simțind că va muri, a chemat-o pe soția sa. Ea a pornit de îndată la drum, dar ajungînd la Viterbo, află că Pescara a murit. Durerea i-a fost atît de mare încît a leșinat și a căzut de pe cal. Apoi, s-a retras într-o mănăstire și s-a călugărit. Dormea pe jos și mîncă atît cît să nu moară de foame. Fratele ei Ascanio a venit după ea pentru a o duce la Roma dar nu a putut s-o facă să renunțe la mănăstire. S-a refugiat în altă mănăstire. O scrisoare a lui Clement al VH-lea i-a interzis stareței s-o primească pe Vittoria printre călugărițe în cazul cînd ar fi vrut să se călugărească „împinsă mai mult de durere decît de o matură chibzuință”.

După jefuirea Romei, Vittoria, tînără încă, bogată, celebră, deoarece versurile în care deplîngea moartea soțului ei au fost în curînd pe toate buzele, sfîrșește prin a se instala la Neapole, pe lîngă vicerege, cardinalul Pompeo Colonna, unchiul ei. Timp de cîtiva ani joacă rol de regină. În acest timp, laudele ating punctul lor culminant și cînd, după moartea viceregelui, ea pleacă la Roma, poezii din Neapole se declară lipsiți de lumină.

La începutul lui 1533, Vittoria îl întâlnește pe acela care avea să imprime vieții sale o direcție nouă și definitivă: Juan de Valdes. Acest umanist exercita un farmec extraordinar asupra tuturor celor ce veneau în contact cu el. Ducesa de Francavilla, Ioana de Aragon îi ascultau conferințele. Singura cale pentru mîntuirea omenirii, spunea el, este întoarcerea la Isus. Dacă dragostea pentru el ar sălășlui în sufletele oamenilor, războiul și nenorocirile aduse de el ar dispărea, deosebiri de stare socială, de sex și de educație s-ar șterge. Vittoria, înflăcărată de aceste idei, se hotărăște să le consacre viața și talentul ei. Acum știe că dragostea conjugală nu este decît imaginea pămîntească și degradată a dragostei divine. Influențată de aceste idei, își vinde toată averea și o împarte săracilor. În zelul

său, nu șovăie să se dedice convertirii curtezanelor. A fost văzută pe cînd intra într-o biserică ținînd de mîină, ca o soră, pe una dintre acestea, foarte celebră, oare se călugărea.

Prietenă cu Renee de Ferrara, fiica lui Ludovic al XII-lea și soția fiului Lucreției Borgia, Ercole al II-lea, care oferise adăpost lui Calvin și Marot⁵, Vittoria a trăit în preajma acestei prințese, silită pe vremea aceea să-și ascundă opiniile protestante. Era în corespondență și cu regina de Navarra. Poemele religioase pe care și le-au trimis reciproc dovedesc aceeași stare de spirit. Cele trei femei credeau într-o reformă a omului și a bisericii, dar prin biserică. În felul acesta ele au alunecat spre erezie, într-atît incit *Rimele spirituale* ale Vittoriei Colonna au fost corectate după moartea ei, adică falsificate.

Michelangelo a fost cea mai strălucită cucerire religioasă a Vittoriei Colonna. La șazeci de ani trecuți, se săturase de celebritate, de zadarnicele lupte politice, era sătul chiar și de dragoste. Viața sa, care părea celorlalți glorioasă, pentru el nu mai era decît un îngrozitor faliment. Vittoria, admiratoare a operelor lui Michelangelo, se gîndește să-i folosească geniul pentru răspîndirea gloriei lui Cristos. L-a făcut să înțeleagă zădărnicia celor pămîntești și chiar deșertăciunea gloriei, cea mai nobilă dintre deșertăciuni.

O legendă spune că Fecioara îngenunchată lîngă Cristos-Judecător din Capela Sixtină ar fi Vittoria Colonna. Această legendă conține o mare parte de adevăr. În felul acesta, temătoare, pierdută în adorarea stăpînului, o vedea Michelangelo. Și, în mod simbolic, vedea bine. Hrănit, încă din copilărie, cu Dante, el o confunda pe divină Vittoria cu divină Beatrice, eternul feminin care-l duce pe artist către Dumnezeu. Reluînd această temă, va putea spune într-unul din poemele închinat Vittoriei:

Cînd rrî-am născut, nu eram decît o schiță lipsită de valoare,

5 Clement Marot (1496—1544), poet francez care a practicat toate genurile poetice de pe vremea sa 183 (n.r.)

dai' care, mai târziu, retușată de tine, nobilă și minunată doamnă, a devenit o operă înălțătoare și desăvârșită!

De multă vreme bolnavă, Vittoria moare la începutul lui 1547. A fost plînsă în toată peninsula. Sonete, bune și proaste, i-au lăudat încă o dată virtuțile. Cele mai vestite au fost acelea ale lui Michelangelo. Peste vreo zece ani, dictîndu-și biografia lui Condivi, va spune că nu a avut „o mai mare durere în această lume decît aceea de a o fi lăsat să părăsească viața fără să-i fi sărutat nici fruntea, nici obrazul, ci numai mîna“. 184

5. BENVENUTO CELLINI (1500-1570), FIUL RÎTÎCIT AL FLORENȚEI

În ciuda indiscutabilului său talent de argintar, de sculptor și de scriitor, Benvenuto este un spadasin fanfaron. *Memoriile* sale, adevărat roman de aventuri, ou siguranță deformate, sînt caracteristice pentru un om al Contra-Renașterii. Acest florentin este parodia spiritului florentin. înzestrat cu vitejie fizică, este lipsit de curaj imoral. Purtarea sa jalnică față de proscrișii florentini din străinătate, hărțuiți de zbirii marelui duce Cosimo, o dovedește limpede. Incapabil să conceapă adevărata măreție, el face caricatura personajelor pe care le descrie, judecîndu-le întotdeauna după purtarea ce o au față de el: sînt demne de respect acelea care îl admiră și-l umplu de bani, sînt demne de dispreț acelea care îndrăznesc să nu găsească persoana și operele sale unice în lume.

Este de prisos să-i mai lăudăm lucrările. Nimeni nu ar putea-o face mai bine decît el: „Niciodată n-am făcut ceva mai frumos!“ este lauda cea mai modestă pe care și-o aduce. De altfel, o spune deschis: „îl slujesc pe acela care mă plătește“⁴⁴.

Deși nu avea decît treizeci de ani pe vremea asediului Florenței, este deja un om al acelei epoci cînd artiștii, îmbrăcați ca niște prinți, îi lingușesc pe prinți. Cînd ne gîndim la libertatea frățească, la respectul reciproc, care-l lega pe un Cosimo, părintele patriei, de un Donatello, pe un Verrocchio de un Lorenzo Magnificul, ne credem transportați în altă lume, în altă țară, unde, atît stăpînii cît și

servitorii trec de la semeție la slugărnicie. Cellini va îndrăzni să-i spună lui Michelangelo că un tiran atît de lipsit de simț artistic ca marele duce este „prințul cel mai drept din lume și cel mai înflăcărat protector al artei⁴⁴ (11). Nu a fost nicidecum răsplătit pentru o înjosire pe care o îndura cu greu și oare-l împingea, ultim rest de noblețe florentină, la momente neașteptate de revoltă care au lăsat urme în scrierile lui.

Trebuie citite *Memoriile* sale. Ele sînt pline de anecdote tipice, de descrieri realiste, de ciudățenii. Deși nu încearcă niciodată să înțeleagă motivul purtării celorlalți, îi privește totuși cu ochiul sculptorului. Le înregistrează atitudinile, gesturile, cuvintele. Atunci devine deosebit de viu, fără să treacă totuși dincolo de suprafața lucrurilor. Certurile sale cu doamna d'Etampes⁶, care-l compromite destul de rău pe lângă Francisc I, neînțelegerile cu Pier Luigi Farnese, fiul lui Paul al III-lea, care face ca el să fie închis în fortul Sant'Angelo, descrierea închisorilor sale, evadarea plină de peripeții, neînțelegerile cu marea ducesă Eleonora de Toscana, atît de binevoitoare față de el, dar din care izbutește să-și facă un dușman, fără să pară vreodată că bănuiește tragedia familială a nefericitei prințese, sînt prețioase mărturii istorice.

Cu toate acestea, trebuie să-i iertăm multe deoarece, într-o zi, pe cînd era în puterea vîrstei, desenează, modelează, toarnă acel *Perseu* ale cărui peripeții ni le povestește și care ne arată astăzi ce artist ar fi putut ajunge Cellini dacă ar fi trăit cu douăzeci de ani mai devreme, într-un timp cînd înțelepciunea unui Marsilio Ficino sau a unui Alberti ar fi atenuat asperitățile caracterului său, l-ar fi obligat să se gîndească la arta sa, s-o adîncească.

Așa cum este, *Perseu*, minunat așezat sub Loggia dei Lanzi, ne dezvăluie un rar simț al frumuseții formelor, o reliefare ce freamătă de viață, un dinamism pe care admirația lui pentru Michelangelo îl lasă intact și oare ne dovedește în mod convingător că arta

florentină era încă susceptibilă de noi schimbări. Opera lui Iacopo Sansovino, la Veneția, o confirmă.

6. ANDREA DEL SARTO ȘI LUCREZIA DEL FEDE, SAU DRAMA DRAGOSTEI CONJUGALE

La Pitti, niște ochi căprui, triști și întrebători, pe un chip cu trăsături nobile, ne privesc melancolic. O gură imică și închisă, o bărbie alungită ne vorbesc despre omul obișnuit să ascundă ceea ce simte. Fruntea, cu tîmplele late, umbrită de o beretă neagră, dezvăluie o rară inteligență. Acest chip aristocratic de poet, ușor semeț, este acela al unui pictor, fiul unui biet croitor, dar nu nouă ne este adresată privirea sa, ci ființei strănii pe oare a pictat-o alături de și, soția sa, Lucrezia del Fede.

Frumusețea ei misterioasă l-a sedus nu numai pe Andrea del Sarto dar și pe mulți dintre cei mai mari poeți, Robert Browning și Alfred de Musset.

Prin ce se deosebește această femeie de o Donna velata, de o Gioconda, de o Flora de Tițian sau de o Roxana a lui Sodoima? Nu are nici frumusețea trupului lor, nici strălucirea lor intelectuală, și, totuși, cine ar putea uita portretul ei de la Prado? Reține atenția chiar și a celui mai puțin avizat vizitator prin frumusețea rafinată a coloritului argintiu și, mai mult încă, prin reținerea unei prezențe regale. Pe această regină, sclava unei vrăji de care dragostea pictorului nu o poate dezlega, o iscodește el cu un asemenea sentiment de neputință. Deși au trecut atîția ani, cele două portrete de la Pitti ne-o arată la fel de frumoasă, la fel de tainică ca și cel de la Prado. Nu există o dovadă mai patetică, mai grăitoare, a dramei latente din dragostea conjugală. Într-una din primele sale opere (12), tînărul Andrea pictase mitul lui *Apolo și Dafne*, simbolizînd neputința artistului de a avea ceea ce iubește, durerea sa schimbată în glorie.

Această temă, cîntată de Petrarca și Lorenzo 187 Magnificul, ilustrează viața lui Andrea del

Sarto. Avea treizeci de ani cînd a văzut-o pentru prima dată pe

Lucrezia del Fede. Din acea zi a iubit-o pînă în ultima clipă, cu o dragoste adîncă, arzătoare, fără asemănare. Ea devine Fecioara din *Bunavestire*, *Madona cu Harpiile*, *Salomeea dansînd în fața lui Irod* și, în cele din urmă, transfigurată, Fecioara din *Adormirea Maicii Domnului*.

Andrea avea talent; dintr-o dată are geniu. Cînd a trimis mănăstirii din San Gallo, care i-o comandase, *Bunavestire* de la Pitti, starețul uluit a sunat clopotele pentru a-i aduna pe călugări și a le explica frumusețea picturii. Negăsind destulă înțelegere, s-a pornit să străbată orașul chemîndu-i pe trecători să vină să vadă capodopera scăldată într-o lumină 'aurie.

Franeisc I, pe vremea aceea sub înrîurirea binefăcătoare a sorei sale Margareta, voind să-l imite pe Leon al X-lea, l-a chemat pe pictor în Franța. Andrea a plecat cu nădejdea de a-l revedea pe Leonardo și, fără îndoială, și pentru a cumpăra bijuterii soției sale cu banii cîștigați. Regele, încîntat de distincția și talentul lui, l-a tratat ca pe un nobil și, în semn de mare cinste, i-a dăruit hainele sale. Andrea l-a pictat pe delfin, operă dispărută, o *Pietă* care se află la Viena și *Mila* de la Luvru. Moartea lui Leonardo, în mai 1519, lipsa soției sale, dorul după Florența l-au făcut să plece. Regele i-a oferit o casă și plata ce-o primea Leonardo dacă se întorcea la Paris.

Nu s-a mai întors. Cum a ajuns la Florența, comenzile s^au îngrămădit. Călugării de la Scalzi l-au rugat să termine camaieurile începute înainte de a pleca, pe care Franciabigio, la cererea lui Andrea, le continua de bine de rău, iar călugării de la mănăstirea San Salvi i-au cerut să picteze *Cina cea de taină* în refectoriul lor.

Vasari, elev al lui Andrea, și care o ura pe Lucrezia, ne povestește una din acele clevetiri care au făcut atîta rău lui Andrea del Oastagno și lui Sodoma. După părerea lui, Andrea ar fi 188

furat banii încredințați de Francisc I ca să cumpere picturi și ar fi dus un trai pe picior mare cu Lucrezia. Legendă absurdă deoarece, deși regele a fost într-adevăr furios de pierderea pictorului, Andrea i-a trimis, în multe rînduri, opere de artă.

Vasari, orbit de ură și, pe vremea când scria *Viețile de artiști*, favorit al tiranului Cosirno I, mare duce de Toscana, vorbește cu disprețul său caracteristic, despre modestia lui Andrea și stăruie, în mai multe rînduri, asupra felului de a fi, dezinteresat, al acestuia pe care el îl ia drept prostie. Dar numaidecît după moartea lui, picturile maestrului nu erau oare plătite mai scump deei le vindea el?

7. ANDREA DEL SARTO PICTEAZĂ „CINA CEA DE TAINĂ”

Aș merge bucuros douăzeci de leghe pentru a privi o clipă *Madonna del Sacco*.

STENDHAL, *Istoria picturii*

Marile sale opere se află la Florența și nu ne putem închipui Florența fără fresce/le de la Annunziata, de la Scalzi și de la Sari Salvi, după cum nu ne-o putem închipui fără frescele lui Ghirlandaio. Andrea este un florentin din rasa lui Verrocchio, Leonardo, sau Botticelli. Este moștenitorul lor în toate înțelesurile cuvîntului. Nervos ca și ei, nervozitatea lui este totuși stăpînită; melancolic ca și ei, melancolia lui se ascunde în spatele unei nepăsări aristocratice. Personajele sale știu că viața este scurtă, întîmplările imprevizibile, bucuriile trecătoare, dar în această viață trecătoare ei găsesc clipa 189 oare merită să fie trăită.

Alături de Rafael, dar eu totul independent de el, el este, fără îndoială, pictorul care are cele mai multe afinități cu grecii din epoca de glorie. Personajele sale nu strigă, nu gesticulează, ci se mărginesc, ca și statuile lui Fidias, să-și afirme strălucitoarea lor existență. Ou deosebirea că, cu cît Andrea se apropie de sfîrșitul scurtei sale vieți, cu atît, personajele sale capătă conștiința exilului lor pe pămînt.

Vestita *Madonna del Sacco* sau *Popas în timpul fugii în Egipt* este poate cea dintîi manifestare a unei stări sufletești care s-ar putea numi măreție înainte de furtună. Dacă ne gîndim că este pictată cu doi ani înainte de jefuirea Romei, anul dezastrului de la Pavia care a adus după sine captivitatea fostului său protector, vom admite ușor că artistul, sensibil, a presimțit o catastrofă căreia nu i-a

supraviețuit.

Iosif, în haină violetă, sprijinit de un sac alb acoperit cu o mantie portocalie, pare adâncit în lectură. Maria, cu un văl verde pe cap, domină bolta mănăstirii Annunziata. Picioarele, aflate pe o treaptă mai joasă, amintesc decalajul din *Sfântul Toma* al lui Verrocchio și dau puțința desfășurării unor minunate efecte de stofe care i-au entuziasmat pe contemporani atît de mult încît l-au botezat pe Andrea „pictorul fără cusur”.

Cu puțin înainte, pictase la Scalzi, *Apariția îngerului în fața lui Zaharia* oare este, plin construcția ei arhitecturală, simplitatea compoziției, seriozitatea supraomenească a îngerului Gabriel, capodopera acestor fresce, ele însele capodopere ale Cinqneento-ului.

Stăpîn pe mijloacele sale, Andrea putea, în sfîrșit, să încerce să picteze *Cina cea de*, făgăduită de șapte ani. Studiase coloritul venețienilor, arta lui Leonardo, cunoștea numeroasele posibilități ale clarobscurului și valoarea lui transcendentală. Prin folosirea, putem spune chiar descoperirea, culorilor complementare, prin degradeul nuanțelor, printr-un clarobscur 190

rafinat, el lărgise calea, deschisese noi drumuri, arătase legătura dintre ființe și mediu, dintre lucruri și univers, dintre infinitul mic și infinitul mare. Avea, așadar, cu mijloace superioare acelor ale lui Leonardo, să reia tema *Cinei*, această capcană a picturii creștine.

A făcut o capodoperă. O capodoperă demnă de *Școala din Atena*, o capodoperă necunoscută, deoarece, în această Florență unde lumea civilizată se duce în pelerinaj, se întîmplă adesea să treacă o zi întreagă fără ca vreun vizitator să vină să o vadă. Și, totuși, trebuie să îndrăznim să o spunem, este mult superioară ruinei lui Leonardo. Este superioară nu numai fiindcă și astăzi are aceeași prospețime ca la început, nu numai fiindcă oferă ochilor o simfonie de culori dintre cele mai rafinate și mai calde care pot fi închipuite, nu numai prin mișcarea unei compoziții euritmice fără seamăn, dar prin însuși principiul concepției sale.

Pe acest perete imens, în acest refectoriu împodobit pe atunci ou *Botezul* lui Verroochio, pictează între 1526 și 1527 tragedia divină; Cristos stînd la masă, extraordinară inovație, între Ioan și Iuda, anunță: „Adevăr vă zic vouă, unul dintre voi mă va vinde”. Iar Ioan aplecîndu-se către Isus spune: „Doamne, cine-i acela?” Isus răspunde: „Acela căruia îi voi da o bucată de pîine muiată în vin”. Clipă hotărîtoare. Cristos se întoarce către vecinul său din dreapta și-i întinde pîinea. Iuda, pe care Dante îl aruncase în ultimul cerc al *Infernului*, nu mai este trădătorul vulgar pe care tradiția și pictura l-au batjocorit. Poartă și el semnele frumuseții, o frumusețe bărbătească care contrastează cu frumusețea feminină a lui Ioan. în ordinea universală, nu era oare nevoie să existe el pentru ca Mîntuitorul să existe la rîndul său? în ultima clipă se dă înapoi, încearcă să înlăture înfricoșătorul blestem deoarece „de îndată ce bucata de pîine i-a fost dată, Satana intră în Iuda”. în vreme ce capul, care 191 fusese cuprins de umbră, primește, mîna sa luminoasă pusă pe o inimă încă nevinovată, protestează. Dar Isus stăruie: „Ceea ce faci, s-o faci fără întîrziere ” (13). Și cu mîna pusă pe mîna lui Ioan, impune tăcere apostolilor care protestează. Drama divină începe.

Nici urmă de manierism, de afectare sau de grandilocvență. Limbajul mîinilor, atît de expresiv și primejdios, se supune ritmului general. Sufletul liric și sufletul dramatic, care se opun dintotdeauna, și-au găsit eliberarea în atitudinea apostolilor. Spiritul pătrunde forma, îi dă viață, ne introduce, măriți, în misterul Logosului.

Școala din Atena și Cina cea de taină de la mănăstirea San Salvi sînt ultimele două manifestări ale creștinismului universal și ale sfintelor sale taine. În timp ce Andrea del Sarto termina fresca, armatele lui Carol Quintul porniseră să ia Florența ou asalt. Erau la două leghe cînd, văzînd că orașul este bine apărat, au lăsat-o în pace pentru a se năpusti asupra Romei.

8. ASEDIUUL FLORENȚEI ȘI MICHELANGELO

Cînd veștile despre jefuirea Romei au ajuns la Florența, Turbații și Tînguitorii s-au adunat pentru a proclama o nouă constituție. Cardinalul de Cortona, reprezentantul lui Clement al VII-lea, a trebuit să părăsească orașul întovărașit de cei doi tineri Medici și Marele Consiliu, drag Turbaților, a fost repus în funcție. La San Marco, citadela Tînguitorilor, călugării și-au reînceput propaganda fanatică redobîndindu-și vechea lor popularitate. Încă o dată Isus Cristos este proclamat rege al Florenței, încă o dată legile interzic femeilor podoabele și atît lor cît și bărbaților desfrîul, beția și blasfemia. În această întunecare generală a conștiinței, sentimentele pasionale pun stăpînire pe suflete; și, ca în urmă cu treizeci de ani, intoleranța se impune.

Andrea del Sarto, credincios familiei Medici, nu spune nimic. Michelangelo, dintotdeauna al Turbaților, ajunge membru al Marelui Consiliu și șef al fortificațiilor. Pentru a-l convinge pe Clement al VII-lea să-l încoroneze împărat, Carol Quintul îi oferă să-i pună la dispoziție trupele care au pustiit Roima și-i propune o căsătorie între fiica sa nelegitimă Margareta și Alexandru de Medici, fiul nelegitim al lui Lorenzo. Papa, nădăjduind o înțelegere cu Florența, șovăie, va șovăi mai multe luni. Cu cît se scurgea timpul, cu atît Turbații, care priveau cu ciudă cum Tînguitorii înscăunează un pietism de stat, înclinau către o înțelegere cu Medicii, dar nimeni nu avea îndrăzneala s-o spună deschis.

Clement al VII-lea, strănepotul bătrînului Cosimo, părintele patriei, iubea Florența și, în ciuda atîtor peripeții, nu renunțase la gîndul de a-și stabili aici nepoții. Un diplomat spunea că Florența era rana mortală oare-i sfișia inima, în sfîrșit, după ce Marele Consiliu refuză concesiile care respectau independența Republicii, la capătul răbdării, Clement al VII-lea se învoiește ou prințul de Orania să pună stăpînire pe cetatea răzvrătită.

Florența, pregătită să se apere, dar părăsită de Friancisc I, de la oare aștepta ajutor, a fost ourînd părăsită și de Veneția, Ferrara, Lucea și Siena. Ii rămînea un singur aliat, tiranul Perugiei, Malatesta

Baglioni, al cărui tată fusese decapitat sub Leon al X-lea. Dorința de răzbunare era o cheazășie a credinței sale. Republica îi încredințează comanda armatelor sale dar, scurt timp după numirea sa, Baglioni cedează Perugia prințului de Orania fără să lupte și se retrage la Arezzo pe ciare îl pără193 sește curînd pentru a se întări în Florența.

Pe vremea aceea orașul era înconjurat cu o adevărată centură de construcții: biserici, mănăstiri, vile, palate, opere ale celor mai celebri arhitecți, acoperite de fresce, tablouri, sculpturi. Cel mai mic obiect, o cheie, o clanță de ușă, un robinet de baie, era o operă de artă. Grădinile în terase, cu arbori rari, erau împodobite cu statui, fîntîni de marmură și de bronz, pe care lumea cultivată le admira și le rîvnea Toate aceste lucruri, mărturii a două secole de pace, de bunăstare, de civilizație, formau o centură atît de prețioasă încît nimeni în Italia nu credea cu putință un asediu al orașului; iar Florența, pentru a-și salva comorile, bogăția și operele de artă, îndată ce dușmanul se va arăta, va capitula. Dar guvernul nici nu se gîndește la aceasta și, pentru a organiza apărarea, poruncește distrugerea sistematică a periferiei, mai apropiate sau mai depărtate.

Printre clădirile care trebuiau dărîmate, se afla și mănăstirea San Salvi unde Andrea del Sarto, cu trei ani în urmă, terminase *cea de taină*. Voluntarii, însărcinați s-o dărîme pentru a ridica pe ruinele sale un fort, dărîmaseră deja o parte cînd au pătruns în refectoriul unde se afla *Cina*. Mișcați de măreția spectacolului, soldații trimit pe cineva la Michelangelo pentru a-i cere un ordin special. Atît de mare era puterea artei asupra sufletului florentin! Michelangelo ocrotește pictura. Datorită acestei duble inițiative, ea mai există și astăzi, dar nenumărate opere de artă au dispărut pentru totdeauna.

Clement al VII-lea, sub influența lui Guicciardini, propune încă o pace acceptabilă, dar Turbații, care erau la putere, au răspuns cu dispreț că nu credeau că papa o va aplica în mod cinstit. Sătul de atîta obrăznicie, Clement al VII-lea poruncește partizanilor săi, Palleschi, să părăsească Florența și să vină la el. Benvenuto Cellini

ne povestește că a primit o scrisoare personală adresată de către Clement tuturor celor pe care-i cunoștea, pentru a-i de194

termina să nu „facă cauză comună cu niște nebuni, furioși împotriva unui papă”.

Michelangelo va fi primit și el un mesaj de la Clement al VII-lea care-l conjura să părăsească Florența și să vină la Roma unde va putea să lucreze în toată liniștea. Benvenuto Cellini, admiratorul lui, înainte de a fugi, i-a fi împărtășit temerile sale și Michelangelo, oricât era el de „turbat”, nu se putea să nu simtă o oarecare spaimă văzînd pînă unde se lăsase tîrît.

În această stare sufletească, la 21 septembrie 1529, inspectînd colina San Miniato, cheia apărării, își dă seama că tunurile, din porunca lui Baglioni, sînt așezate în așa fel încît nu-l amenință pe dușman ci pe florentini. Uluit, cere explicații unui ofițer. Acesta îi răspunde fără ocol: „Nu știți că toți cei din familia Baglioni sînt niște trădători?”

Michelangelo se duce în mare grabă la Signorie și le împărtășește celor pe care-i găsește acolo descoperirea sa, dar Baglioni, actor fără pereche, inspiră asemenea încredere membrilor guvernului, încît învinuirile lui Michelangelo nu sînt crezute. Acesta își dă seama că ciudățeniile sale, faptele sale necugetate, neîncrederea obișnuită i-au atras o reputație îndoielnică, care se ridică astăzi împotriva sa pentru a-l ocroti pe Baglioni.

Inima îi este sfișiată de disperare și mînie întors la San Miniato pentru a se convinge mai bine că are dreptate, îl întîlnește pe Rinaldo Corsini care-i spune în taină că, dacă vrea să-și salveze viața, nu trebuie să mai rămînă mult la Florența, deoarece, datorită trădării lui Baglioni, Medicii se vor întoarce chiar în acea zi.

Cuvintele lui Corsini, chipul său schimonosit de frică, nu lasă loc nici unei îndoieli. În acea clipă, în învălmășeala sentimentelor sale, Michelangelo vede în Corsini un trimis al destinului și, numaidecît, așa cum făcuse cu treizeci de ani în urmă, fuge la Veneția. Se va întoarce cînd va fi prea tîrziu.

9. ULTIMELE ZILE ALE FLORENȚEI. EROISMUL LUI FERRUCCI ȘI TRĂDAREA LUI BAGLIONI

O iarnă întreagă, o primăvară, o vară nesfârșită, Florența avea să opună asediatorilor o rezistență eroică la care nimeni nu se aștepta, Sufletul acestei rezistențe era un tânăr ofițer care lupta în afara zidurilor.

Mormîntul lui Francesco Ferrucci se găsește în Santa Cruce alături de cele ale lui Dante și Michelangelo. Deoarece amintirea lui a rămas, alături de a lor, în mintea oricărui florentin.

Pe cînd era adolescent, ; prietenii săi îl luau ca arbitru în certurile lor. Soldații îl cinsteau pentru îndrăzneala sa, prudența, curajul său și fără îndoială și fiindcă norocul părea să-l însoțească cu credință. În timpul campaniei oare dusesese armata franceză în fața Neapolului, unde a fost nimicită de ciumă, el fusese singurul ofițer superior care scăpase de epidemie. Două treimi din contingentul florentin pierise.

Opuîndu-se lui Baglioni, care stătea mereu inactiv, el ia înapoi Volterra, locul de adunare al imperialilor, unde se găseau din belșug provizii, tunuri, arme, și trimite, fără întârziere, provizii la Florența. În felul acesta, armatele împăratului, în loc să se arunce cu toată puterea asupra cetății, se văd silite să se împartă pentru a recuceri Volterra. Deși grav rănit, Ferrucci cere să fie dus în litieră pentru a da ordine, a încuraja tîmpele și pune în derută armata generalului Maramaldo.

În curînd Florența se identifică cu Ferrucci. Glasuri, tot mai numeroase, cereau să i se dea 196

lui comanda tuturor armatelor, iar Baglioni să fie alungat. Mercenarii prințului de Orania, prost plătiți, demoralizați de rezistența îndârjită a florentinilor și de victoriile lui Ferrucci, erau tocmai buni pentru înfrîngere. Fugarii o dovedeau în fiecare zi. Baglioni și prințul de Orania, care comunicau pe ascuns, știau aceasta și se învoiau să mai aștepte.

Între timp vara lui 1530 se apropia, asediul continua, hrana

lipsea. Nici Franța, nici Venetia nu se hotărau să rupă icu Carol Quintul pe care Clement al VII-lea, în sfârșit, îl încoronase împărat la Bologna. Foametea apare și ea în cetatea încercuită din toate părțile; dini, pisici, cai, sînt omorîți, apoi duma începe să facă ravagii; jumătate din mercenarii lui Baglioni au pierit.

Atund Marele Consiliu se adună. Un singur gînd îi muncеște pe toți: să nu fie dați de Baglioni vii pe mîinile ducelui de Orania. Ferrucci, numit generalissim al armatelor Republicii, primește ordin să vină în ajutorul Florenței. De îndată ce se va apropia, armatele florentine vor încerca o ieșire. Mercenarii fiind prinși între două fronturi, Baglioni va fi silit să lupte sau să fugă.

Dacă Florența va cădea, apărătorii zidurilor vor omorî femeile și copiii, vor da foc orașului ca să nu rămînă din el decît o grămadă de dărîmături și pilda măreției sufletești a locuitorilor lui. După ce ia această hotărîre, gonfalonierul trece armatele în revistă: șaisprezece mii de oameni înarmați, cetățeni și soldați, defilează, primesc împărtășania. Zilele următoare, o procesiune solemnă, cu guvernul în frunte, merge din biserică în biserică pentru a cere binecuvîntarea cerului.

Deodată se află că Ferrucci și-a croit drum pînă la Pistoia, la o zi de mers de Florența. Numaidecît, prințul de Orania, părăsind asediul, se duce în întîmpinarea lui. Norocul se întoarce de partea florentinilor. Atunci, Baglioni comite 197 o ultimă trădare: pentru a-l lăsa pe Ferrucci singur în fața prințului de Orania, împiedică o ieșire a trupelor.

În zadar! Femicci atacă armata prințului de Orania și cîștigă bătălia. Însuși Orania este ucis. Un delir de bucurie cuprinde orașul. Este așteptată din ceas în ceas sosirea lui Ferrucci. Ferrucci nu sosește. Maramaldo, învinsul de la Volterra, se dusesese în ajutorul lui Orania și bara drumul spre Florența. Ferrucci, zdrobit de superioritatea numerică, este prins de soldații spanioli care-l duc triumfători în fața șefului lor. Maramaldo, neascultînd decît de ura sa, pune mîna pe o sulită și străpunge pieptul lui Ferrucci. Ferrucci,

bolnav, rănit, fără apărare și care nu se mai ține pe picioare decât printr-o minune a voinții, zîmbește și spune disprețuitor: „Ucizi un am mort”. Apoi cade la pămînt. Spaniolii oare împărtășesc furia lui Maramaldo se aruncă asupra lui și-l ucid cu lovituri.

Timp de trei zile, florentinii au refuzat să creadă, apoi, cînd vestea a fost sigură, spune Varchi, care ne povestește împlinirile aproape ceas de ceas, pămîntul s-a cutremurat sub picioarele lor și ei s-au făcut palizi ca moartea.

Ceea ce a urmat s-a petrecut repede. Baglioni, lepădînd masca, poruncește guvernului să se predea. Numai capitularea neîntîrziată putea salva orașul de la jaf. Clement al VH-lea tot mai făgăduia independența. Florența capitulează.

Era în 8 august 1530. Republica florentină care se contopise cu Ferrucci murea o dată cu el.

EPILOG

TRIUMFUL CONTRA-RENAȘTERII

Datorită intervenției lui Clement al VII-lea, Florența n-^a avut soarta Romei. A trebuit să plătească despăgubiri enorme dar nu mai ridicate decît acelea impuse papii de Carol Quintul. Alexandru de Medici ajunge duce al Florenței, apoi după uciderea sa de către Lorenzaccio, Cosimo I, fiul lui Gianni delle Bande Nere îi urmează și întemeiază o dinastie care a domnit pînă în secolul al XVIII-lea. Locotenent al lui Carol Quintul, în sensul rău al cuvîntului, Cosimo a instalat un sistem polițienesc și a sprijinit Inchiziția. Michelangelo însuși, în ciuda stăruinței lui Cosimo, ajuns mare duce de Toscana, refuză să se statornicească la Florența. Cînd a murit, marele duce, ca o mîngîiere, a pus să i se fure cadavrul.

Patruzeci de ani de război pe pămîntul ei ruinase Italia. Călători englezi povestesc că satele Lombar diei erau pustii, ogoarele părăginite, colibele dărîmate. Chiar vița de vie, care producea vinuri renumite, se sălbăticea și puținii locuitori ai acestor ținuturi roditoare cerșeau ca să nu moară de foame (1).

Doctrinile lui Savonarola, Adriano de Cornete, Luther, Caraffa

se impun peste tot, și Inchiziția, catolică și protestantă, îl învinge în mod răsunător pe Platon, pe Aristotel, „părinții ereticilor⁴⁴ și ai „teoriilor tulburi⁴⁴ ale lui Marsilio Ficino care voia să scape creștinismul de o „ignoranță blestemată⁴⁴,

Dacă între Evul Mediu și Renaștere nu a fost o ruptură, în schimb există ruptură între Renaștere și cele două Reforme. Numeroși istorici pretind totuși că Reforma și Contrareforma sînt fiicele Renașterii; în acest caz, ele sînt niște fiice paricide. Însăși Istoria o dovedește. Condamnarea lui Galilei, arderea pe rug a lui Etienne Dolet⁷, Michel Șervet⁸, Giordano Bruno ilustrează această epocă.

Vreme de mai bine de două sute de ani, de la Giotto la Andrea del Sarto, de la Dante la Bembo, de la Bonifaciu al VIII-lea la Clement al VII-lea, am asistat la înflorirea unei civilizații ateniene de tip creștin, privilegiu al unei elite, expusă permanent atacurilor spiritului distructiv al Spartei. Această civilizație, în întregime limitată la Toscana, se va prelungi cîtva timp la Veneția, fapt neîndeajuns subliniat.

Datorită artiștilor din Trecento, la Florența se dezvoltă un climat de libertate spirituală; acest climat permite oamenilor din Quattrocento toate îndrăzelile, toate căutările artistice, științifice și filozofice. Atunci Florența preia, ou bună știință, moștenirea Atenei și a Constantinopolului.

Fermentul artistic este însoțit de o fervoare mistică, de goana după lumină, de cucerirea spiritului, reflex al luminii. Un popor întreg se alătură creațiilor artiștilor săi, se recunoaște în ele, încearcă cele mai mari bucurii în ele. Această înfrățire explică marele număr de artiști și de opere originale din Quattrocento. În sfîrșit, cinci generații de Medici contribuie la răspîndirea acestei civilizații, ai

7 Etienne Dolet (1509—1546) tipograf și umanist francez, ars pe rug la Paris oa eretic, (n.r.)

8 Michel Șervet (1511—1553) medic și teolog spaniol, ars pe rug la Geneva la instigația lui Calvin, (n.r.) 2Q0

cărei cei mai tipici reprezentanți sînt ei înșiși.

Savonarola, încarnare a spiritului spartan, precursor al lui Car ol Quintul și al lui Luther, a fost groparul acestei civilizații. Refugiată la Roma, ea se desfășoară acolo sub domnia unor papi toscani, cu o strălucire, pe cît de mare pe atît de inaccesibilă celor mai mulți dintre oameni. Dar spiritul spartan n-a renunțat la planul lui Filip cel Frumos: nimicirea spiritului *Școlii din Atena*.

Jefuirea Romei și asediul Florenței ucid Renașterea. Libertatea spirituală, singura libertate adevărată, o dată desființată, individul își pierde atributul său cel mai de seamă, conștiința devenirii.

După moartea lui Andrea del Sarto, mort în 1531 în epidemia de ciumă de după asediul Florenței, pictura florentină cade în manierism; Pontormo va fi unul din cei mai ciudați reprezentanți ai lui. Tinerii pictori la modă împrumută penelul lui Tițian pentru a-i imita pe Leonardo, Rafael, Andrea del Sarto; dar formele și culorile lipsite de spirit nu mai sînt decît emfază și un biet joc de culori. Michelangelo, închis în capela San Lorenzo, va sfîrși, ou durerea și dezgustul învinșilor, mormintele Medicilor, modele ale artei noi. Mușchii personajelor sale, întotdeauna încordați, sînt încordați acum mai mult decît oricînd, se umflă ca cei ai luptătorilor, desfigurează armonioasa măreție a trupului omenesc. Prin această deformare, care poate fi explicată dacă nu și susținută, el voia să exprime amărăciunea care-l cuprindea tot mai mult.

„Cînd crima și rușinea domnesc, să nu văd, să nu aud, este o mare fericire pentru mine” (2), scrie chiar el într-unul din catrenele sale cele mai vestite. Vom regăsi aceste deformări, și mai accentuate încă, în marea frescă *Judecata de apoi*, pe care o va picta în absida Gapelei Sixtine. Aceste două opere fac din el părintele artei baroce.

Pășind într-un domeniu în care nu mai vede și nici nu mai simte ceea ce este sfînt, artistul rm mai regăsește în el scînteia care-l împinsese, 201 timp de două sute de ani, să învingă piedicile trupului, să se ridice la acțiunea creatoare, să se înalțe la nivelul universalului. Nu va mai lucra deci în comuniune cu o elită,

avangarda opiniei publice. În secolele ce vor urma, marele artist, fie că el se numește Grinewald, Rembrandt, Claude Lorrain sau Watteau, va rămîne, în afara timpului său, un inspirat, un izolat. Lucrurile vor sta astfel pînă în ziua cînd, după revoluția din 1830, cîțiva bieți pictori francezi se vor aduna la Barbizon, în pădurea Fontainebleau, se vor apuca să învețe ou umilință de la natură și, după ce o vor fi privit cu ochii și sufletul, vor da Franței cea mai minunată cohortă de pictori pe care a văzut-o lumea de la Renașterea italiană pînă atunci.

TABELUL ȘCOLILOR ITALIENE

Dacă data morții este în general exactă, cea a nașterii este numai aproximativă, întrucît, adesea, actele de botez au dispărut. În afară de aceasta, cum anul începea la Roma la Crăciun, iar la Florența la Bunavestire, se ajunge ușor la un decalaj.

FLORENȚA

Școală lui Giotto

Cimabue, 1240—1302 Giotto di Bondone, 1266—1337.

Taddeo Gaddi, -f1366.

Antonio Gaddi, -f1396.

Bernardo Gaddi, 1317—1355.

Giotto, Maso di Banco, Giovanni da Milano lucrează între 1360 și 1380.

Andrea Orcagna, 1308—1368.

Antonio Veneziano -f1390.

Francesco da Volterra lucrează între 1340 și 1375. Spinello Aretino, 1318? —1410.

Iacopo da Casentino (?) Andrea da Firenze, -fdupă 1377.

Niccolo Gerini, spre 1400.

Lorenzo Monaco, 1370—1424, și Pesello, 1367—1446, fac trecerea între școala lui Giotto și cea a lui Masaccio 203 *Fra Angelico*, 1387—1455.

Benozzo Gozzoli, 1420—1497.

Masolino da Panicale, 1383—1440?

Pesellino, nepotul lui Pesello, 1412—1457.

Giotteștii pictează în toată Italia, dar sînt niște epigoni fără personalitate. în schimb, Orcagna, Spinello Aretino, Pesello, Fra Angelico și Gozzoli sînt pictori foarte mari.

Școala lui Masaccio

Masaccio (Tommaso di Giovanni di Simone Guidi). 1401, + între 1427 și 1429.

Fra Filippo Lippi, 1406—1469.

Paolo Uccello, 1397—1475.

Andrea del Castagno 1423? —1457.

Antonio Pollaiuolo, 1429—1498.

Piero Pollaiuolo, 1443—1496.

Sandro Botticelli, 1444—1510.

Iacopo del Sellaio, 1442—1493.

Filippino Lippi, 1457—1504.

Cosimo Rosselli, 1439—1507, tatăl lui Piero di Cosimo. Raffaelino del Garbo, 1466—1524.

Domenico Ghirlandaio, 1449—1494 (elevul lui Baldovinetti).

Michelangelo Bucnarroti, 1475—1564 - Granacci 1469— 1543 - Ridolfo Ghirlandaio, 1483—1561 - Giorgio Vasari, 1512—1574.

Alesso Baldovinetti, 1425—1499, maestrul lui Ghirlandaio.

Piero della Francesca, 1420—1492 (întemeiază școala din Umbria).

Andrea del Verrocchio, 1436-1488

Leonardo da Vinci, 1452—1519.

Vezi școala din Milano.

Lorenzo di Credi, 1459—1534.

Fra Bartolomeo della Porta, 1475—1517. Botticini, 1446—1497.

Mariotto Albertinelli, 1474—1515.

Piero di Cosimo, 1462—1521.

Perugino, 1446—1524.

Pontormo, 1494—1556.

Angelo Bronzino, 1502—1572.

Franciabigio, 1482—1525.

Racchiacca, 1494? —1557.

Rosso dei Rossi, 1494—1541, + la Fontainebleau. Bugiardini, 1475—1554.

Giovanni Sogliani, 1492—1544.

SCULPTORII TOSCANI

Școala sculptorilor Pisano

Nicola Pisano (1206? —1287)

Arnolfo di Cambio, arhitectul, 1232—1301 (fântâna din Perugia).

Fra Guglielmo dell'Agnolo, 1243—1314?

Giovanni Pisano, fiul lui Niccola (1250? —1314?)

Andrea Pisano, 1273? —1348.

(Ugolino da Pontedera).

Nino Pisano, fiul său, + 1368.

Nanni di Banco, 1378—1420.

Niccolo d'Arezzo, + 1420.

Cellino Nese, 1334 7—1375.

Bernardo Ciuffagni, 1385—1456.

Lorenzo Maitani, la Orvieto din 1310 pînă în 1321 Tino da Camaiano, + 1339, lucrează la Siena.

Școala zisa a lui Donatello Trei mari șefi:

Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Donatello (1386-1466) 205 Luca della Robbia (1400-1482)

Agostino di Duccio, 1418—1481? sau 1498?

Michelozzo, 1396—1472.

Bart. Bellano, din Padova, 1430—1498 sînt colaboratorii lui Donatello.

Antonio Pollaiuolo, 1429—1498.

Piero Pollaiuolo, 1443—1496.

Andrea Bugiano, 1412—1462.

Bertoldo di Giovanni, 1420—1491, maestrul lui Michelangelo și al lui Torrigiani, 1472—1528.

Andrea Ferrucci, 1465—1526.

Andrea Sansovino (1460-1529)

Iucrează în Portugalia *Iacopo Sansovino* (1486—1570) (elevul său, Iacopo Tatti) lucrează la Veneția.

Tribolo (1485-1550)

Școala lui Michelangelo (1475-1564)

Benvenuto Cellini, 1500—1572.

Fra Giovanni Montorsoli, 1507—1563.

Daniele da Volterra, 1509—1566.

Raffaello da Montelupo, 1505—1567, (fiul sculptorului Baccio), 1469—1535.

Baccio Bandinelli, 1493—1560 (rival al lui Michelangelo și Cellini).

Giovanni da Bologna (Jean de Douai), 1529—1608.

Școala lui Luca Della Robbia (1400-1482)

Andrea della Robbia, 1435—1525.

Giovanni della Robbia, 1469—1529?

Desiderio da Settignano, 1428—1464.

Mino da Fiesole, 1431—1484.

Bernardo Rossellino, 1409—1464, colaboratorul lui Alberti.

Antonio Rossellino, 1427—1478.

Matteo Cintali, 1435—1501, lucrează la Lucea.

Frații Maiano: Giuliano, 1432—1490; Benedetto, 1442—1497.

Andrea del Verrocchio (1436—1488)

este al patrulea mare maestru al sculpturii florentine dar, ca Iacopo della Quercia, are puțini discipoli. Leonardo da Vinci, 1452—1519.

Rusticei, 1474—1554, își sfârșește viața în Franța. Benedetto da Rovezzano, 1476—1556.

Antonio Federighi, la Siena, + 1490.

Alessandro Leopardi, din Veneția, -f1522 (toarnă statuia lui *Colleoni*).

Marii Arhitecți Florentini și Operele lor

CAPITALE

Arnolfo di Oambio, 1232—1301, Signoda, Domul. Giotto, 1266—1337, Campanila, terminată de Talenti. Andrea Orcagna, + 1368, Loggia dei Lanzi. Brunelleschi, 1377—1446, Cupola San Lorenzo. Capela Pazzi.

Luca Fancelli construiește palatul Pitti după planurile lui Brunelleschi.

Antonio Manetti, 1402—1460, elevul lui Brunelleschi. Antonio Manetti cel tânăr, fiul său, 1450—1480.

Leon Battista Alberti, 1400—1472, teoretician.

Bernardo Rossellino, 1409—1464, ajutorul lui Alberti. Pienza, palatul Rucellai din Florența.

Michelozzo, 1396—1472, palatul Medici, Capela Portinari, Milano.

Antonio Filarete, 1400? — 1469, lucrează la Milano, Spitalul.

Giuliano da Sangallo, 1445—1516, vila Poggio a Caiano, Santa Mana delle Carceri, Prato.

Antonio da Sangallo, 1455—1534, Montepulciano. Benedetto da Maiano, 1442—1497, palatul Strozzi. Giuliano da Maiano, 1432—1490, lucrează la Neapole

Cronaca (Simone Pollaiuolo), 1454—1509, cornișa de la palatul Strozzi.

Matteo del Caprina, 1430—1501. Iacopo Sansovino, 1486—1570, Biblioteca, Veneția. Ventura Vitoni, Madonna delFUmiltî, Pistoia, din 1494 în 1509.

Baoio Pintelli, 1450—1500? Madonna del Popolo, Roma

Baccio d'Agnolo, 1462—1543, palatul Bartolini. Ammanati, 1511—1592, Biblioteca de la San Lorenzo, termină palatul Pitti.

Michelangelo Buonarroti, 1475—1564, Sfântul Petru, Piața C'apitolului, terminată de Gavalieri.

Giorgio Vasari, 1512—1574, Uffizi din Florența. Antonio da Sangallo, cel tânăr, 1485—1546, Palatul Farnese, Roma.

MARI ARHITECȚI ITALIENI ÎN AFARĂ DE FLORENTINI

Laurana, + 1483, palatul din Urbino.

Bramante din Urbino, 1444—1514, Vaticanul,
Sfântul Petru.

Antonio Amadeo, 1447—1522, Mănăstirea din Pavia. Antonio
Rizzo, sculptorul, 1430—1498, curtea palatului dogilor, Veneția.

\ termină curtea

Lorenzo Bregno, +1524 (paiatului dogilor.

Antonio Scarpagnino

Pietro Lombardi, 1435—1515, palate venețiene.

Tullio Lombardi, fiul său, 1460—1532, palate venețiene. Fra
Giocondo, 1453—1514, Munioipio din Verona. Polifilo, Fra
Francesco Colonna 'j din Veneția, 1433? —1527. I Teoreticieni.

Serlio, din Bologna, 1475—1552. J

Palladio, 1518? —1580, Bazilica din Vicenza. Palate. Baldassare
Peruzzi, 1481—1537, palatul Massimo, Roma. Farne ina.

Rafael, 1483—1520, Sfântul Petru, Capela Chigi, Roma.

San Micheli, 1484—1559, palatul Grimani, Veneția. Vignola,
1507—1573, biserica Gesu, Roma.

Giulio Romano, 1492—1546, palatul T. Mantova.

Lione Lioni, 1509—1592, lucrează la Milano.

G. Alessi, 1512—1574, lucrează la Genova.

Girolamo Genga, 1476—1551, vila imperială, Pesaro.

ȘCOALA DIN SIENA

Doi mari pictori: Duccic și Simone Martini

Un geniu: sculptorul Iacopo della Quercia

Duccio, elev al Bizanțului, 1255—1319?

Simone Martini (sau da Martino), 1285—1344.

Filippo Memmi, cumnatul său, 1290—1357.

Andrea Vanni, 1322—?

Ambrogio Lorenzetti, + 1345.

Pietro Lorenzetti, fratele său, + 1348.

Francesco Traini, către 1350 (fresca din Pisa?)

Sassetta, către 1400.

Epigoni: Lorenzo Vecchietta, 1412? – 1480, este și sculptor.

Benvenuto di Giovanni, sfârșitul secolului XIV – începutul secolului XV.

Giovanni di Paolo, sfârșitul secolului XIV – începutul secolului XV.

Matteo di Giovanni, către 1479, sfârșitul secolului XIV – începutul secolului XV.

Neroccio, pictor și sculptor, sfârșitul secolului XIV – începutul secolului XV.

Bartolo di Fredi.

Taddeo di Bartolo, + 1422.

Domenico di Bartolo, fiul său.

Jacopo della Quercia, 1374—1428.

Antonio Federighi, între 1444—1490.

Francesco di Giorgio, 1439—1502.

Giacomo Cozzarelli, 1453—1515.

Giovanni di Stefano, 1444—1500.

(Școala din Siena se destramă foarte curînd. În secolele XV și XVI, Siena cheamă artiști străini: Donatello, Pinturicchio, Sodoma.)

Școală eclectică formată sub influența lui Donatello. Nu are decît un singur mare maestru: Mantegna. Padova, ca și Roma sau Neapole, aduce artiștii din afară.

Altichiero da Verona, ultimii treizeci de ani din secolul XIV.

Avanzo, ultimii treizeci de ani din secolul XIV.

Squarcione, 1397? —1474.

Iacopo Bellini, Donatello, Fra Filippo Lippi, Uccello stau la Padova între 1450—1460.

Ansuino da Forlì, primul maestru al lui Melozzo da Forlì.

Mantegna, 1431—1506.

Francesco Benaglio, 1432—1487 (Școala din Verona).

Domenico Morone, 1442—1503.

Liberale da Verona, + 1536.

Correggio lucrează la Parma, 1494—1534.

Niccolo Pizzolo, colaboratorul lui Mantegna, moare asasinat.

Girolamo dai Libri, 1472—1556.

Trei sculptori:

Bellano, 1435? —1532, lucrează cu Donatello.

Riccio, sculptor în bronz, 1470—1532.

Giovanni Minello dei Bardi, 1460—1527.

ȘCOALA DIN MILANO

Trei șefi de școală: Foppa, din Brescia. Bramante, din Urbino.
Leonardo da Vinci.

PICTORI GIOTTEȘTI

Anonim: Cele trei remarcabile fresce de la palatul Borromeo.

Giovanni di Balducci, din Pisa, către 1330. 210

Simone da Corbetta, -f1382. Giovannino di Grassi, 1340?
—1398. Molinari di Besozzo, + 1442.

Vincenzo Foppa (1430? —1516)

Bernardino Butinone, + 1507?

Giovanni Montorfano, 1448—1471.

Bernardo Zenale, + 1526.

Antonio Bergognone, 1523 (Ambrogio da Fossano).

Bramante (1444-1514)

Pictori

Bramantino, 1455—1536?

(Bartolommeo Suardi).

Bernardino Lumi, -f1532.

Gaudenzio Ferrari, 1471—1546, suferă și influența lui
Leonardo.

Sculptori

Guiniforti Solari, 1450—1480?

Pietro di Martino, + 1473 (la Neapole). Cristoforo Solario,
fratele lui Andrea, + 1527.

G. A. Amadeo, 1447—1522.

Bambaia, 1480—1548.

Benedetto Briosco, după 1500.

Cristoforo Romano, 1465—1522, din Roma.

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Andrea Solario, 1460—1515. Giovanni Boltraffio, 1467—1516.

Ambrogio da Predis, 1450—1520. Francesco Melzi, 1492—1570?

Bernardino dei Conti, 1450—1528. Saiai, 1480 7—1520 Marco da Oggiono, 1470—1540. Cesare da Sesto, 1477—1527.

Rizzi – zis Giampetrino – Cesare Magni, Francesco Napoletano (opere nesigure).

Sodoma, + 1549.

ȘCOALA DIN BOLOGNA

Doua frumoase talente: Zoppo și Francia

Francia era un mare profesor, avea peste două sute de elevi, puțini dintre ei au ajuns vestiți:

Marco Zoppo (1433-1498)

Lorenzo Costa, 1460—1535 (urmează lui Mantegna, la Mantova).

Francesco Raibolini, zis Francia (1450-1517)

Giacomo Francia, fiul său, 1485—1557.

Amico Aspertini, 1474—1552.

Bianchi Ferrari, către 1500.

Marco Antonio Raimondi, vestitul gravor, + 1527. Pellegrino Pellegrini, zis Tibaldi, 1527—1597.

Timoteo Viti, din Urbino, 1467—1524, primul maestru al lui Rafael, 1483—1520.

Sculptorul Niccolo dell'Arca, 1440? —1494, este ori ginar din Bari dar trăiește la Bologna; Vincenzo Onofri, elevul său, lucrează între 1480 și 1506.

ȘCOALA DIN UMBRIA

Ceea ce caracterizează în mod curios această școală este faptul că ea a dat sau genii sau cîrpaci.

Ottaviano Nelli, către 1370.

Gentile da Fabriano, 1370—1427, maestrul lui Iacopo Bellini. 212

Lombardă.

Alegretto Nuzi, -f 1444.

Bart. Caporali, 1420—1499.

Benedetto dei Franceschi, 1420—1492.

Niccolo di Liberatore, 1430—1502. Fiorenzo di Lorenzo '1

Niccolo da Foligno V Elevi ai lui Gozzoli.

Lorenzo da Viterbo J

Piero della Francesca, 1420—1492 (elev al lui Paolo Uccello).

Melozzo da Forli, 1438—1494.

Signorelli, 1450—1523.

Marco Palmezzano da Forli, + 1537.

Giovanni Santi, + 1494, tatăl lui Rafael.

Perugia

Benedetto Bonfigli, + 1496.

Fiorenzo di Lorenzo, 1463—1521.

Perugino (Pietro Vannucci), 1446—1524. Pinturicchio (Bernardino Betti), 1454—1513. Giovanni di Pietro (lo Spagna), + 1530.

Eusebio di San Giorgio.

Tiberio d'Assisi.

Rafael Santi, 1483—1520 (Vezi Școala lui Rafael)

ȘCOALA DIN EMILIA Ferrara

Cosimo Tura, 1429? —1495. Francesco Cossa, 1435—1477. Ercole Roberti, 1450—1496. Mazzolino, 1478 7—1528? Et-cole Grandi, 1465 7—1535 7 Dosso Dossi, 1479 7—1542. Battista Dossi, -}1548. Girolamo da Carpi, 1501—1568. 213 Pellegrino Munari, + 1523.

Benedetto Antelami (din Como?) lucrează la Parma între 1196 și 1216. Statuile din Domul din Fidenza. Baptisteriul din Parma.

Iacopo Loschi, 1425? —1504.

Antonio Allegri, *Correggio*, 1494—1534.

Pomponio Allegri, fiul său, 1521—1593.

Alessandro Araldi, 1465—1528.

Cei trei frați Mazzola, Filippo? Ilario, -f1545, Michele, + 1520.

Francesco Mazzola, *Parmigiano*.

Alessandro Mazzola, 1533—1602, nepotul său (Parmigianino).

Modena

Depinde de Ferrara pînă la sfîrșitul secolului XVI. Artiștii merg dintr-un oraș într-altul. Cu toate acestea, Modena are un mare sculptor, de tendință naturalistă: *Guido Mazzoni*, 1450—1518 (a stat la Tours) și pe elevul său, Antonio Begarelli, 1498—1565.

ȘCOALA LUI RAFAEL

(zisă școala romană)

Școala romană, ca și cea din Padova, este eclectică. Suferă influența lui Michelangelo dar, mai ales, pe aceea a lui Rafael.

Rafael Santi (1483-1520)

Giulio Romano, 1492—1546.

Francesco Penni, 1488—1528 (desenează vestitele cartoane pentru tapiserii?).

Primaticcio, 1504—1570. Niccolo dell'Abbate, 1512— 1571 (amîndoi la Fontainebleau cu Rosso).

Rubens, la Mantova din 1600 în 1608.

Bagnacavallo, din Bologna, 1484—1542. Innocenzo Francucci, din Imola, 1493—1550. Luca Longhi, din Ravenna, 1507—1580.

Marco Marchetti, din Faenza, 1501? —1579. Francesco Menzocchi, din Forli, 1502—1572. Giovanni da Udine, 1487—1564.

Perin del Vaga, 1499—1547.

B. Covo, către 1530.

Garofalo, 1481—1559.

Livio Agresti, + 1580.

ȘCOALA DIN VENETIA

Ultima, dar cea mai importantă alături de aceea din Florența.

Trei mari șefi: Giovanni Bellini, Tițian, Vivarini

Artiști din Murano, anonimi, stil bizantin. Iacopo del Fiore, + 1439 Michele Giambono, + 1460.

Gentile da Fabriano (stă la Florența).

Iacopo Bellini, + 1470.
 Gentile Bellini, 1429—1507.
 Mantegna (vezi Padova).
 Giovanni Bellini (1430-1516)
 Giorgione, 1478 7—1510.
 Palma Veechio, + 1480.
 Giovamni Coriani, 1480—1550?
 Filippo Mazzola, + 1505, tatăl lui Parmigiano. Iacopo de
 Barbari, 1470—1515.
 Marco Belii, + 1523.
 Previtali, + 1525.
 Rocco Marconi, -J1529.
 Vettore Belliniano (micul Bellini), + 1529. Sebastiano del
 Piombo, 1485—1547.
 Paris Bordone, 1500—1571.
 Pordenone, 1483—1530.
 Veronese, 1528—1588.
 Moretto, 1498—1555 (întemeiază școala din Brescia).
 Tintoretto, 1518—1594. (Domenico Robusti), fiul său, 1562—1637.
 Lodovico Carracci, 1555—1619, întemeiază noua școală din
 Bologna.
 El Greco, 1548 7—1625.
 Antonio Vivarini (+1470)
 Crivelli, 1440? —1484, influență bizantină.
 Carpaccio, 1450? —1525.
 Lazzaro Bastiani, 1425? —1512.
 Antonello da Messina, 1430 7—1479 (născut și mort la Messina
 dar a trăit la Veneția).
 Alvisse Vivarini, 1447—1504.
 Moceto, 1450—1520.
 Lorenzo Lotto, 1480—1556.
 Bartolommeo Montagna, 1450—1523.
 Marco Basaiti, 1460 7—1525.

Cima da Conegliano, 1459—1517.

Bassano, 1470 7—1540.

Francesco, + 1591.

Giovan Battista, + 1613.

Girolamo, + 1622.

Leandro, 1623, sînt fiii și nepoții marelui Bassano. (Guardi, Canaletto, Tiepolo aparțin secolelor următoare).

ȘCOALA VENETO-LOMBARDA

Verona

Vittore Pisano, *Pisanello*, 1397—1455, pictor și gravor de medalii.

Giovanni Badile, între 1409 și 1448.

Stefano da Verma, 1375—1438?

Francesco Brunasorci, 1493—1567.

Francesco Buonsignori, 1455—1519.

Francesco Benaglio, 1432—1487.

Domenico Morone, 1442—1528.

Francesco Morone, fiul său, 1470—1529.

Gian Francesco Caroto, 1475? —1546?

Liberale da Verona, 1451—1536.

Girolamo dai Libri, 1472—1556.

Giovanni Falconetto, 1458—1534.

Paolo Lavazolla, 1486? —1522.

Francesco Torbildo „Il moro di Verona”, 1483—1565.

Trebuie semnalati la Verona cei doi sculptori: Bonino și Matteo da Campione, între 1357 și 1374, care ridică monumentele familiei Scaliger.

Vicenza

Bartolommeo Montagna, 1450—1523?

Giovanni Buonconsiglio, 1497—1557.

Andrea Palladio, 1518—1580. Prin numeroasele sale construcții, Basilica, Rotonda, Teatrul Olimpic etc. transformă Vicenza în „mica Romă”.

Vicenzo Scamotti, 1562—1616, merge pe urmele sale (palatul Valmarana).

Brescia 1

Giulio Romanino, 1485—1566. Alessandro Moretto, 1498—1555. Gian Battista Moroni, 1520—1578, Giovanni Savoldo, 1510—1550. Floriano Ferramola, + 1528.

TABELUL CRONOLOGIC AL PAPILOR

Martin al V-lea, Colonna (1417—1431).

Eugen al IV-lea, Condulmieri (1431—1447).

Nicolae al V-lea, Parentucelli (1447—1455).

Calixt al III-lea, Borgia (1455—1458).

Pius al II-lea, Aeneas Sylvius Piccolomini (1458—1464) Paul al II-lea, Barbo, nepotul lui Eugen al IV-lea (1464—1471).

Sixt al IV-lea, della Rovere (1471—1484).

Inocențiu al VUI-lea, Cibo (1484—1492).

Alexandru al VI-lea, Borgia, nepotul lui Calixt al III-lea (1492—1503).

Pius al III-lea, Piccolomini, nepotul lui Pius al II-lea (22 sept. pînă la 18 oct. 1503).

Iuliu al II-lea, Rovere, nepotul lui Sixt al IV-lea (1503—1513).

Leon al X-lea, Medici (1513—1521).

Adrian al VI-lea, Dedel (1522—1523).

Clement al VH-lea, vărul lui Leon al X-lea (1523—1534).

Paul al III-lea, Famese, (1534—1549).

TABELELE GENEALOGICE ale celor trei case de Neapole și ale familiilor Gonzaga, Sforza și Medici

NOTE

IL CINQUECENTO

1. Papalitatea Renașterii

(1) Rodoeanachi, *Une cour prindere au Vatican*, Paris, 1925.

(2) Rafael Sabatinli, *Torquemada et l'Inquisition espagnole*, Paris, 1937.

P. Guillaume, *Bulletin historique et philologique du Comite des travaux*

1913.

(3) Capponi, cartea citată, II, conf. 2.

(4) Cf. Vespasiano da Bisticci, *Vita*. K. Pleyel, *Die Politik Nikolaus V*, Stuttgart 1927. G. Manetti, *Vita di Nicolai V*, în Muratori. *Der Palazzo di Venezia în Rom*, Bearbeitet von Ph. Dengel, Dvorak Egger, Viena, 1909.

(5) Con iderații asupra stării, situației și obiceiurilor din Germania.

(6) Pius al II-lea, *Comentarii*, L. IX.

(7) Alberti a povestit conjurația lui Porcaro, *De Porcăria conjuratione*, *Oeuvres inedites*, 257—266.

(8) Astronomia și astrologia, pe vremea aceea, formau o singură știință. Celebrul astronom Kepler este și astrolog.

(9) Cf. B. Gebhardt, *Adrian von Corneto*, Breslau, 1886.

(10) Rodoeanachi, *Le Pontificat de Leon X*, Paris, 1930. Collison Morlay, *Les Borgia*, Paris, 1934.

(11) Battista Mantovano, *De calamitatibus temporum*, I, 3.

(12) Burckhardt, cartea citată, I, p. 127.

(13) Norbert Dufourcq, *La musique des origines à nos jours*, Larousse, 1946.

(14) J. Paquier, *Innocent VIII*, în *Dictionnaire de theologie catholique*, t. VII, 2, 1923. Georges Deromieu; *L'Inquisition*, Presses Universitaires, 1945.

2. Machiavelli și Principele sau

(1) Machiavelli, *Istorie florentine*, I, 33.

(2) Citez aceste mărturii în *Borgia*.

(3) În schimbul bulei papale care anula căsătoria sa cu Jeanne de France, Ludovic al XH-lea îi dăduse ducatul Valence.

(4) *Principele*, cap. VII, 13. Cf. Rafael Sabatini, *Cezar Borgia*, Payot. Gabriele Pepe, *La politica dei Borgia*, Neapole, 1945. G. Sacerdote, *Cesare Borgia*, Mondadori, Milano, 1947.

(5) Scrisoarea lui Machiavelli către Guicciardini, 15 martie 1526. Cf. *Opere complete di Niccolo Machiavelli*, giunte rinvenute sui

manoscritti originali, Alcide Parenti, Florența, 1843. Ch. Benoist: I. *Le lisme avant Machiavel*. II. *Machiavel* III. *lisme apres Machiavel*, Paris, 1907—1934. Louis Gautier – Vignal. *Machiavel*, Paris, 1929, *Le prince* traducere de Colonna d'Istria, Paris, 1929.

3. Pietro Bembo și dialogurile de dragoste

(1) Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortigiano* (Sonzogno), p. 87.

(2) *Orlando furioso*, XLVI, 15.

(3) Guiderdone, în franceză veche *guerdon* = recompensă, sprijin, îndrumător.

(4) Sonnet XXXI.

(5) Numele provine de la castelul Asolo unde se petrec Dialogurile. Neologismul „Azolains” ales de primul traducător francez corespunde foarte bine titlului original. Iată-1: *Les Azolains* de Monseigneur Bembo, de la nature d'Amour, traduit d'italien en frangoys par Jehan Martin, secretaire du cardinal de

231 Lenoncourt, par le commandement de Monseigneur le duc d'Orleans, Paris, imprimi par M. de Vascosan pour luy et G. Corrozet, 1545. Reimprime en 1555 et 1572.

(6) Edouard Krakow ky, *Plotin le gieux*, Denoel p. 273—4. Cf. A della Torre. *Storia deirAccademia platonica*, Florența. 1902. Andre Chastel, *Marsile Ficin et Vart*, Droz, 1954.

(7) *Herm&s Trismegiste*, traduction Menard, Perrin, p. 91, Cf. *Hermes Trismegiste, corpus hermeticum, text stabilit de A. D. Nock*, tradus de A. J. Festugiere, Belles Lettres, 1945.

(8) Etienne Gilson, *La philosophie au Moyen Age*, pp. 53—54 Payot.

(9) Traducere de Jehan Martin.

(10) Traducere nouă de Andre Chastel, Colombe, 1947.

(11) Paginile finale din *Curteanul*.

(12) Fred Berence, *Rafael*.

(13) Ediție nouă a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet. Cf. C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Italian Studies, 1951. Bembo e Savorgnan, *Lettere d'amori*, Florența, Le Monnier,

1950.

4. Ferrara și familia Este

(1) *Infernul, XII, Diario ferrarese dalVanno 1409 fino al 1502, Muratori, voi. 24. Sardi, Gasparo, Historie Ferraresi, Ferrara, 1556. Casimir von Chledowsky,*

Der Hof von Ferrara, Miinchen, 1921, Berence. Lucrece Borgia, La Colombe, 1951.

(2) L. Hourticq, *Les tableaux du Louvre, 1921 Casimir von Chledowsky, cartea citată, p. 481.*

(3) *Orlando, În. I, 28, 2.*

(4) *I Suppositi îi dau lui Shakespeare tema Femeii îndărătnice. Cf. Langworth-Chambrun, Shakespeare, acteur-poete, Pion, 1926.*

(5 și 6) Cîntul 34.

5. Leonardo da Vinci, olimpiantul

(1) *Vezi capitolul: Atelierul lui Andrea del Verrocchio*

(2) O curățare cu bisturiul și cu gumă fără ceară, precum și o încălzire rațională a zidului, au dat pu232

tința să fie înlăturat mucegaiul și straturile ulterioare de vopsea și să se găsească unele detalii autentice, 1954.

(3) Personajul Platon este, fără îndoială, un amestec de Leonardo și Fabius Calvo de Ravenna.

(4) Convorbiri cu Eckermann, 16, XII, 1828.

(5) Matteo Bandello, *Le novelle*, Ed. Lutazi, Bari, 1910, voi. II. Bandello era nepotul starețului de la Santa Maria delle Grazie.

(6) Charles Singer, *Histoire de la Payot.*

Elmer Belt, *Les Dissections anatomiques de Leonard de Vinci dans Leonard de Vinci et tifique, Presses Universitaires, 1953.*

(7) *Divina Comedie, Infernul, XXIX, 109.*

(8) *Repubblica, VII.*

(9) *Fedon.*

(10) Scrierile sale, rezultatul unei tradiții orale, n-au fost date la iveală decît în secolul al VI-lea. Cf. M. de Gandillac, *Oeuvres comp du pseudo Denys l'Areopagite, Paris, Aubier, 1943.*

- (11) Poimandrăs, Editions Belles Lettres, 1945.
- (12) Louis Brăhler, *Civilisation byzantine*, Albin Michel, Paris, 1950, p. 382.
6. Venetia
- (1) Muzeul Vaticanului.
- (2) Evanghelia după Ioan, I.
- (3) Colecția Layard, Venetia.
- (4) Victor Goloubew, *Les dessins de Iacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, 2 voi., van Oest. Bruxelles, 1912.
- (5) Londra, National Gallery.
- (6) Portret de tânăr, colecția Bache, New York. Portret de bărbat, colecția Kress, New York. Cf. A. Rava, *Antonello da Messina o Giovanni Bellini?* Arte, 1919.
- (7) G. Fiocco, *Andrea Mantegna o Giambellino?* Arte, 1933, p. 185. D. Von Hadeln, *Giovanni Bellini or Mantegna*, Burlington Magazine, LXI, 1932.
- (8) Purgatoriul, Uffizi, Florența. Ospățul zeilor, Colec233 ția Widener, Filadelfia.
- (9) O nouă ipoteză pretinde că Giorgione ar fi început tabloul și că Tițian l-ar fi terminat. Uffizi, Agostini, 1962.
- (10) Curteanul, Libro Primo XXXVII.
- (11) Vasari, *Viața lui Giorgione*. Georges Dreyfous, *Giorgione*. G. F. Hartlaub, *Giorgiohes Geheimniss*, Miinchen, 1925. G. Fiocco, *Giorgione*, Milano, 1942. R. Palluchini, Catalogul Expoziției, Venetia, 1955.
- 12) La Luvru.
- (13) Amîndouă la Prado.
7. Michelangelo, titanul
- (1) Uffizi, Florența.
- (2) Berence, *Michelangelo*, p. 243.
- (3) Sonetul 52.
- (4) La forza d'un bel viso a che mi sprona C'altro non e c'al mondo mi diletta.

(5) Aceasta este și părerea lui Herman Grimm, *chel-Ange*, traducere franceză, Payot, 1934.

(6) „Pigli adunque, la illustre casa vostra, questo assunto...” *Principele*, XXVI.

(7) *Infernul*, Cîntul III.

(8) Adolfo Venturi, *Michel-Ange*, p. 77—78.

8. Rafael și vîrsta de aur

(1 și 2) Sonete, 41 și 94. Traducere.

(3) *Les peintres italiens de la Renaissance*, N.R.F., p. 117, Berence, Michel-Ange, Colombe, 1947.

(4) Paul Balaguy, Bayard, Paris, 1930.

(5) Berence, *Raphael ou la puissance de*

(6) Pe desenul de la Ambrosiana, din Milano, nu există. Ambrosiana, Milano.

(7) Castiglione, *Curteanul*.

(8) Colecția Bache, New York.

(9) G. Barracconi, *Istrioni di Roma*, Romia, 1905, Rodocanachi, *Le pontificat de Leon X*.

(10) Scrisoare din 18.10.1786.

(11) Le-am revăzut, în 1961, la Londra (Victoria and Albert Museum). În afară de *Pescuitul miraculos* și *Paște oile mele*, este cu neputință de admis pentru 234

un admirator al lui Rafael, așa cum sînt eu, că sînt făcute de el. Se recunoaște, limpede, desenul lui Giulio Romano și acela, mai suplu, al lui Penni.

(12) Aluzie la vestita întrebare pusă lui Silen: „Ce este mai bine pentru om? Să nu se nască, răspunde el. — Și dacă omul a avut nenorocul să se nască? — Să moară tînăr!” Nietzsche, *la trage die*, 3.

(13) Berertce, *Raphael ou la puissance de l'esprit*.

(14) Cf. Paul Rallaguy, opera citată.

9. Agonia Renașterii

(1) Citat de Rodocanachi, *Les d'Adrien VI*

et de Clement VII

(2) *Storia d'Italia* L. XV. Pastor, voi. IV. Fran— cesco Vettori, *Storia sommaria d'Italia*.

(3) De Leva, *Storia documentata*, Rodocanachi, cartea citată, p. 128.

(4) Benvenuto Cellini, *Memorii*, cap. VII.

(5) Sanuto, voi. XLV.

(6) Piero Valeriano, *De litteratorum infelicitate*, editată la Milano în 1829.

(7) Herman Grimm, *Michel-Ange*, p. 325. Benvenuto Cellini, VII. *Memorii*, Guicciardini, *Opere inedite*, V.

(8) Mignet, voi. II. Rodocanachi, cartea citată, p. 217.

(9) Am arătat în *Leonard de Vinci, ouvrier de l'intelligence*, motivele și dovezile care sprijină această afirmație.

(10) Atribuit lui Rafael.

(II) *Memorii*, Cartea VIII, cap. I.

(12) Galeria Corsini, Florența.

(13) Ioan XIII, 21—28.

EPILOG

Triumful Contra – Renașterii

(1) *Letters and papers of the reign of Henry VIII* J. S. Bevers, London, 1876.

(2) Mentre che l'danno e la vergogna dura
235 Non veder, non sentir m'e gran ventura-

LISTA REPRODUCERILOR

1. DONATELLO. *Sfinul Gheorghe*, detaliu. (Florența, Bargello) „Nicăieri nu se vede mai bine ceea ce desparte Antichitatea de Renaștere.”

2. RAFAEL. *Școala din Atena*, detaliu: Platon și Aristotel. (Roma, Vatican, Camera Semnăturii). „Gestul lui

Platon care arată cerul, cel al lui Aristotel care arată pământul revelau un triplu simbol: Platon arăta cerul, lăcașul chipurilor sfinte dar și cel al Sufletului Lumii, gata să se întrupeze; Aristotel arăta materializarea chipurilor sfinte și coborîrea pe pământ a Sufletului Lumii; gesturile lor, împreună, aminteau trecerea neconținută a vizibilului în invizibil și a invizibilului în vizibil.”

3. **LTJCA SIGNORELLI** *Dante înconjurat de scene din Divina Comedie. (Domul din Orvieto.)*

4. **VERROCCHIO.** *Statuia lui Colleoni. (Veneția.)*

5. **ANDREA DEL CASTAGNO.** *Portretul imaginar al lui Boccaccio. (Florența, mănăstirea Sant'Apollonia.)*

6. **ANDREA DEL CASTAGNO.** *Portretul lui Petrarca (Florența, mănăstirea Sant'Apollonia.)*

7. **GIOTTO.** *Sfântul Francisc împărțindu-și haina (Assisi, Sf. Francisc, biserica superioară).*

8. **GIOTTO.** *Botezul lui Isus; detaliu. (Padova, capela Scrovegni.)*

9. 10. **GIOTTO.** *Sărutul lui Iuda. (Padova, capela Scrovegni). Să comparăm „privirea neprihănită a lui Cristos din Botez cu privirea cu care îl scrutează pe Iuda”.*

11. **GIOTTO.** *Jeluirea, detaliu. (Padova, capela Scrovegni.)*

12. **Florența. Campanila Domnului de GIOTTO terminată de TALENTI.**

13. **NICCOLA PISANO.** *Amvonul baptisteriului din Pisa.*

14. **NICCOLA și GIOVANNI PISANO.** *Amvonul Domului din Pisa. „Calmului clasic al tatălui, fiul îi opune mișcarea, semn distinctiv al artei florentine.”*

15. **AMBKOGIO LORENZETTI.** *Episod din viața M Niccolo da Bari. (Florența.)*

16. **Siena. Fațada Domului.** „Frumusețea rigidă a formelor arhitecturale, accentuate de cele trei portice romane și de către campanilă, împreună cu mulțimea de detalii care aproape amintesc arta hindusă, fiecare fiind o capodoperă, fac din acest dom și din fratele său, cel din Orvieto, două minuni ale lumii.”

17. Orvieto. Fațada Domului.
18. SASSETTA. *Căsătoria mistică a Sfântului – cisc cu sărăcia.* (Chantilly, Muzeul Conde.)
19. AMBKOGIO LORENZETTI. *Fecioară alăptînd.* (Siena, biserica Sfîntul Francisc.)
20. 21. SIMONE MARTINI. *Bunavestire, detalii.* (Florența, Uffizi.)
22. SIMONE MARTINI. *Coborîrea de pe cruce.* (Muzeul din Anvers.)
23. IACOPO DELLA QUERCIA. *Adam săpînd pămîntul.* (Bologna, biserica San Petronio, relief în jurul ușii principale.)
24. IACOPO DELLA QUEKCIA. *La fonte Gaia.* (Siena.)
25. MASACCIO. *Plata tributului, detaliu.* (Florența Carmine.)
26. MASACCIO. *Adam și Eva alungați din Paradis.* (Florența, Carmine.)
27. GENTILE DA FABRIANO. *Fuga în Egipt.* (Florența, Uffizi.)
28. FRA ANGELICO. *Martiriul Sfinților Cosma și Damian, detaliu de peisaj.* (Paris, Luvru.)
29. FRA ANGELICO. *Coborîrea de pe cruce, detaliu de 237 peisaj.* (Florența, San Marco.)
30. FRA ANGELICO. *Cristos batjocorit, detaliu.* (Florența, San Marco.) „Cu Schimbarea la față și Cristos batjocorit, Fra Angelico atinige măreția. **
31. FRA ANGELICO. *Schimbarea la față.* (Florența, San Marco.)
32. 33. GHIBERTI. *Porțile baptisteriului din Florența.* — 32. *Poarta de est sau cea a Paradisului, detaliu: Luarea Ierihonului.* — 33. *Poarta de nord, detaliu: Botezul lui Cristos.*
34. Florența. Cupola Domului.
35. DONATELLO. *Sfînta Maria Magdalena.* (Florența, Muzeul Domului.)
36. DONATELLO. *Hababuc zis*

„II “. (Florența, Muzeul Domului.)

37. LUCA DELLA ROBBIA. *Întîlnirea Fecioarei cu Sfînta Elisabeta.* (Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas.)

38. DONATELLO. *David.* (Florența, Bargello.)

39. DONATELLO. *Sfîntul Gheorghe.* (Florența, Bargello.)

40. LUCA DELLA ROBBIA. *Tineri cîntăreți* (Florența, Muzeul Domului.)

41. PERUGINO. *Închinarea m (detaliu) Cittî delle Pieve, capela S. Maria dei Bianchi.*

42. BENEDETTO DA MAIANO. *Ușă de marmură (detaliu) din Sala Crinilor din Palazzo Vecchio din Florența.*

43. MICHELOZZO. *Palatul Medici din Florența.*

44. BENOZZO GOZZOLI. *Episod din Viața Sfîntului Francisc, detaliu.* (Montefalco, biserica Sfîntul Francisc.)

45. BENOZZO GOZZOLI. *Detaliu de la una din frescele palatului Riccardi: Lorenzo de Medici și surorile sale.*

46. PAOLO UCCELLO *Bătălia de la San Romano.* (Paris, Luvru.)

47. LUCA SIGNORELLI. *Sfînta Familie.* (Florența, Uffizi.)

48. PAOLO UCCELLO. *Miracolul împărtășaniei (Urbino, Galeria Națională a Mărcilor.) „Picturile din Urbino, Miracolul împărtășaniei, ne dezvăluie, în austeritatea lor, cercetări asupra volumului, și mai ales dorința de a surprinde realul**.* 238

49. LUCA SIGNORELLI. *Martiriul tian, detaliu (Cittî di Castello, Pinacoteca.)*

50. ANDREA DEL CASTAGNO. *Cristos iertîndu-l pe Sfîntul Iulian, detaliu.* (Florența, Santissima Annunziata.)

51. ANTONELLO DA MESSINA. *Pietă.* Veneția, Muzeul Correr.) „Surpriza produsă de noutatea și ritmul temei, de îndrăzneță sa compoziție care rupe cu temele cunoscute, lasă curînd locul emoției. O mîină atît de frumoasă ca mîina dreaptă nu se va mai vedea pînă la Rafael și Andrea del Sarto.”

52. PIERO DELLA FRANCESCA. *Descoperirea crucii. Regina*

din Saba, detaliu. (Arezzo, biserica Sfântul Francisc.)

53. **PIERO DELLA FRANCESCA.** *Regina din Saba închinându-se în fața lemnului crucii.* (Arezzo, biserica Sfântul Francisc.)

54. **PIERO DELLA FRANCESCA.** *Portretul lui Federigo di Montefeltro, duce de Urbino, detaliu.* (Florența, Uffizi.)

55. **BERTOLDO.** *Orfeu.* (Florența, Bargello.) „Adevărată capodoperă prin formele nobile și simple, prin poezia sa nesfârșită...”

56. **ROSSELLINO.** *Monumentul cardinalului Portugaliei.* (Florența, bazilica S. Miniato al Monte.)

57. **VEEROCCHIO.** *David, detaliu.* (Florența, Bargello.)

58. **BOTTICELLI.** *Primăvara, detaliu* (Florența, Uffizi.)

59. **BOTTICELLI.** *Primăvara, detaliu: bustul zeiței.* (Florența, Uffizi.)

60. **BOTTICELLI.** *Nașterea Venerei, detaliu.* (Florența, Uffizi.)

61. **PINTURICCHIO.** *Detaliu de peisaj din portretul lui Alberto Aringhieri.* (Siena, catedrala.)

62. **GHIRLANDAIO.** *întîlnirea Fecioarei Maria cu Sfînta Elisabeta, detaliu.* (Florența, S. Maria Novella.)

63. **64. FILIPPO LIPPI.** *Două detalii din Ospățul lui Irod.* (Prato, catedrala.)

65. **MANTEGNA.** *Răstignirea pe cruce, detaliu. Predela de la San Zeno, Verona.* (Paris, Luvru.)

66. **RAFAEL.** *Portretul lui Baldassare Castiglione, au239 torul Curteanului.* (Paris, Luvru.)

67. **MICHELANGELO.** *Autoportret.* (Florența, Uffizi.)

68. **FRA BARTOLOMEO.** *Portretul lui Savonarola.* (Florența, San Marco.)

69. **ANDREA DEL SARTO.** *Autoportret cu soția sa.* (Florența, Galeria Pitti.)

70. **TIȚIAN.** *Autoportret.* (Florența, Uffizi.)

71. **TINTORETTO.** *Autoportret.* (Florența, Uffizi.)

72. **RAFAEL.** *Portretul său și cel al lui Perugino.* (Roma, Vatican,

Stanțele lui Rafael.)

73. CARPACCIO. *Înfățișarea lui Isus la templu, detaliu.* (Veneția, Accademia.)

74. GIORGIONE. *Furtuna, detaliu de peisaj.* (Veneția, Accademia). „Privindu-l cu atenție, îți dai seama că tînărul (este vorba de tabloul văzut în ansamblu), în ciuda tradiției, nu este un soldat care face de gardă. Așa-zisa halebardă nu este decît un băț, menit să-i dea un aer mîndru și nobil. Îmbrăcat elegant, cu un pantalon galben-violet, lipit pe picior, o cămașă albă cu dantelă care acoperă încheietura mîinii, și o haină roșie, aruncată neglijent pe umeri. Chipul visător evocă un lirism care ne-ar îngădui să ne gîndim chiar la Giorgione, așa cum ni-l închipuim. Femeia are o înfățișare mai pămîntească. Picioarele și mîinile, retușate cu neîndemînare, subliniază contrastul cu tînărul. Totuși, lirismul și misterul subzistă. Pînă astăzi, nimeni n-a putut explica ce temă reprezintă tabloul. “

75. LEONARDO DA VINCI. *Alegoria patimilor.* (Paris, Luvru, cabinetul desenelor.) „în alegoria numită *Lupta patimilor*, vedem un tînăr înarmat cu un scut în care se răsfrînge soarele, asistînd la o luptă ciudată: un balaur, cu aripile întinse, atacă un animal ce nu poate fi recunoscut deoarece timpul l-a șters destul de mult; un țap a sărit pe spatele balaurului și se străduie să-l facă să dea drumul prăzii; un cîine latră; un porc care-și bagă rîtul printre pietrele desfăcute pîndește rezultatul luptei, în timp ce un inorog aleargă să dea ajutor. Inorogul, în legende din Evul Mediu, simbolizează neprihănirea, dar după părerea lui Leonardo „această fiară crudă și sălbatecă” ar reprezenta necumpătarea. Tînărul artist, imaginea lui Leonardo, ocrotit de scutul cunoașterii, pe care se răsfrînge lumina cerului, privește învălmășeala patimilor omenești ce pe el nu-l mai ating. 240

76. LEONARDO DA VINCI. *Fecioara din grota cu stînci.* (Paris, Luvru.) „Sufletele încarnate în închisoarea trupului, spune Platon, sînt asemenea unor prizonieri închiși, din copilărie, într-o

peșteră...”

77. GIOVANNI BELLINI. *Portretul dogelui Loredano*. (Londra, National Gallery.)

78. GENTILE BELLINI. *Portretul lui Mahomed al II-lea*. (Veneția, galeria lui Sir H. Layard.)

79. GIORGIONE. *Concertul* (Paris, Luvru.)

80. GIORGIONE. *Venera de la Drezda*. (Drezda, Gemäldegalerie.)

81. TIȚIAN. *Venera din Urbino, detaliu*. (Florența, Uffizi.)

82. TIȚIAN. *Bărbatul cu mănășca*. (Paris, Luvru.)

83. TIȚIAN. *Portretul lui Aretino*. (Florența, galeria Pitti.)

84. TIȚIAN. *Portretul Isabellei* (Viena, Kunsthistorisches Museum.)

85. TIȚIAN. *Alfonso de Ferrara și Laura de Dianti*. (Paris, Luvru.)

86. Veneția. *Palate*.

87. Veneția. *Libreria de Sansovino*.

88. MICHELANGELO. *Facerea lui Adam, detaliu*, (Roma, Vatican, Capela Sixtină.) „... degetul întins de dumnezeu apropiindu-se de mîna lui Adam...”

89. MICHELANGELO. *Prometeu sfișiat de vultur*. (Castelul Windsor, Biblioteca regală.)

90. MICHELANGELO. *Mîna lui Lorenzo de Medici*. (Florența, biserica San Lorenzo, mormintele Medicilor.)

91. MICHELANGELO. *Giuliano de Medici* (iar nu Lorenzo, cum spune Vasari). Florența, biserica San Lorenzo, mormintele Medicilor

92. RAFAEL. *Portretul lui Iuliu al II-lea, detaliu*. (Florența, Uffizi.) „Rafael a înțeles, de la prima privire, că aceste frumoase mîini voluptoase și crude, cu degetele alungite, acoperite cu smaralde și rubine, nu erau făcute numai pentru a zgîria...”

93. MICHELANGELO. *Decorația Capelei Sixtine*. *Străbunii lui*

Cristos, detaliu.

94. **ANDREA DEL SARTO.** *Cina cea de taină, detaliu (Florența, mănăstirea S. Sal vi).*

241 95. SODOMA. *Muntele măslinilor. (Siena, Pinacoteca.)*

96. **ANDREA DEL SARTO.** *Tăierea capului Sîntului Ioan Botezătorul, detaliu. (Florența, Uffizi.)*

97. **TINTORETTO.** *Înfățișarea la templu, detaliu (Veneția, biserica S. Maria dell'Orto.)*

98. **RAFAEL.** *Studii pentru Bramante. (Paris, Luvru, Cabinetul desenelor.)*

99. **RAFAEL.** *Școala din Atena, detaliu: Bramante desenînd. (Roma, Vatican, Stanțele lui Rafael.)*

100. **SEBASTIANO DEL PIOMBO.** *Pietă. (Viterbo, muzeul Civic.)*

BIBLIOGRAFIE

IZVOARE

Dino Compagni, *Cronaca*— **Giovanni Villani**, *naca*. — **Matteo Villani**, *Cronaca*. — **Fabroni**, *menti*. — **Machiavelli**, *Le Istorie florentine*. **Guicciardini**, *Storia d'Italia. Ricordi politici e civili*. — **Luca Landucci**, *Diario Fiorentino, 1450—1516, Florența 1883*. — **Platina**, *Platynae historici liber de Vita Christi ac omnium pontificum*, ediție critică în **Muratori**, III. —

Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*. — **Pius II (Aeneas-Sylvius Piccolomini)**, *Commentarii*, (**G. Lesca**, **Pisa**, 1894). — **Vasari**, *Le Vite*. — **Infessura**, *Diaria rerum romanorum*, **Roma 1890**.

LUCRĂRI DE INTERES GENERAL

Philippe Monnier, *Le Quattrocento*, II voi., **Paris**, 1901 (lucrare capitală). **L. von Pastor**, *Histoire des papes*, voi. V. — **Jacob Burckardt**, *Histoire de la Renaissance*. — **Joseph Bernhart**, *Le trône du monde*, **Paris**, 1930. — **L. Halphan et P. Sagnac**, *La fin du Moyen Age*, II voi., **Paris**, 1931. — **E. Rodocanachi**, *Pontificats de Sixte IV, VIII, lexandre VI*, 1925. *Pontificat de jules II*, 1928. *Pontificats de Leon X*, 1931. *Les*

Pontificats d'Adrien VI et de Clement VII, Paris, 1933. A. Dufourcq, *Histoire moderne de VEglise*, voi. VII. — E. Miintz, *La zue du Vatican au XVe sie* Paris 1887. Sismondi,

Histoire des republiques italien 1807 (foarte în vechită). — Perrens, *Histoire de Florence*, Paris,

1877—90. — L. Madelin, *Le journal d'un habitant frangais de Rome au XVie 1509—1540*. Studii de arheologie și de istorie, t. XXII, 1902.

— P. Lavedan, *Histoire de Vart*, Paris, 1944. — P. du Colombier, *Histoire de Vart*, Paris, 1942. — C. Carbonara, *nesimo e Rinascimento*, Torino, 1944. — G. Barbagallo. *L'etă della Rinascenza e della Riforma*, Torino,

1936. — G. Toffanin, *Storia dBologna*, 1943. — F. Flamini, *II Cinquecento*, Milano, 1902. —

A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1936. — F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ediție nouă, Barion, 1936. — E. Barfucci, *Lo~ renzo di Medici e la societă artistica del suo tempo*, Florența, 1945. — G. Carducci, *Saggi critici*, Bologna,

1921. — G. Gaye, *Carteggio degli artiști*, Florența,

1839. — Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Milano, 1939. — Adolfo Venturi, *La critica d'arte în Italia*, 1917. — Henri de Geymiiller, *Architektur der Renaissance în Toscana*, Miinchen, 1885—

1909. — A. von Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart, 1932. — E. Cassirer, *Individuum und Kosmos în der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, Berlin, 1927. — E. Cassirer, P. Kristeller, J. Rendall, *The Renaissance philosophy of man*, Chicago, 1948. —

Jean Alazard, *L'art italien au siecle*, Laurent,

1951. — E. R. Labande, *L'Itali de la Renaissance*, 1954. Emile G. Leonard, *Les Angevins de Naples*,

Paris, 1954. — Andre Chastel, *L'art italien*, Larousse,

1956. — Raymond Bayer, *Histoire de l'esthetique*, Colin, 1961. *La Renaissance a englezului Walter Pater*, care a cunoscut un succes internațional, către sfîrșitului secolului al XIX-lea, este o meditație poetică ce va fi citită întotdeauna cu cel mai viu interes dar nu fără

precauție. „Renașterea, spune acest cercetător recent, sfârșește prin a nu mai fi decât o pledoarie sfîșietoare, pentru slăbiciunea nemărginită a oricărei ființe.” – Germain d’Hangest, Walter Pater, *Vhomme et l’oeuvre*, Didier, 1961. 244

Johannes Joergensen, *livre de la route*, traducere de Theodore de Wyzewa, Perrin, Paris. — Paul Sabatier, *Etudes inedites sur saint d’Assise*, Fischbacher, Paris. — Jean Vignaud, *Saint d’Assise*, Bordas 1950. — H. Thode, *Giotto*, Leipzig, 1899. Carte fundamentală pentru influența Sfîntului Francisc asupra lui Giotto.

Emilio Cecchi, *Giotto*, Gallimard, s.d. — Carlo Gamba, *Giotto*, 1930. — Paul Muratov, *La peinture byzantine*, 1929. — G. L. Luzzato, *L’arte di Giotto*, 1928. — Pietro Toesca, *Giotto*, Ency. Ital. XVII, 1935 — W. Paatz, *Die Gestalt Giottos dem Spiegel einer Zeitgenossischen Urkunde* (Personajul Giotto văzut de un document contemporan) în „Festschrift zum 60 Geburtstag von C. G. Heise“, Berlin, 1950.

Andre Chastel. *Petrarque*, în’ Humanisme et Renaissance, VI, 1945. — H. W. Eppelscheimer,

Bonn, 1926. — Yves Renouard, *Les hommes d’affaires italiens*, Colin, Paris, 1949. — Fernand Brisset,

Petrarque et Laure, Sonnets, Paris, Quereuil, 1933. — Petrarque, *Sur ma propre ignorance et celle de beaucoup d’autres*, traducere J. Bertrand, Alean, 1929. — Griselidis, după Boccaccio și Petrarca, Besancon, Jacquin, 1852. — L. Geiger, *Biographie Petrarca*, Leipzig, 1874. — P. de Nolhac, *Petrarque et l’humanisme*, *Petrarque et son jardin*, Paris, 1890. — *Six sonnets de Petrarque sur la mort de sa dame Laure*, tradus din italiană în franceză de Clement Marot, Paris, s. d. — *Mon secret ou du mepris du monde*, traduit du latin en quasi français par le Dr. Pompee Mabilie, s.d. — Cahiers du Sud, număr special consacrat lui Petrarca. nr. 320, 1953, care conține o traducere remarcabilă a câtorva sonete de Georges Mounin.

Henri Hauvette, *Introduction à Boccace*, Renaissance du Livre, s.d. — Julien Luchaire, *Boccace*, Flammarion, 1951. — F. Corazzini, *Lettere edite e inedite di Messer Giovanni Boccaccio*, 1877. — Adolfo 245

Bartoli, *I precursori del Rinascimento*, 1876. — **L. Geiger**, *Biographie Petrarca*, Leipzig, 1874. — **Charles**

Simond, *Boccace, Fiammetta, Le labyrinthe d'amour, le Decameron*, pagini alese, 1910. Traduceri: **Jehan Boccace**, *De la ruyne des nobles hommes et Bruges*, 1476. — *Des nobles malheureux*, translate de latin en frangois, Chappuis, Paris, en la boutique de l'Angelier, chez L. Cramoisy, s.d. — *Le Decameron*, traducere de le Macon, Flammarion, 1912. — **E. G. Leonard**, *Les Angevins à Naples*, Paris, 1954. — **G. Billanovich**, *Îl Petrarca, ilBoccaccio, Zanobi da Strada e le tradizioni dei testi della cronaca di Ugo Falcando*, **Rinascimento IV**, 1953.

A. Perate et A. Marty, *Les fresques de Fra Angelico a San Marco*, Paris, 1914. — **Giulia Sinibaldi**,

11 museo di San Marco în Firenze, Roma, 1936. — **Germain Bazin**, *Fra Angelico*, Hyperion. Paris, 1949.

— **J. Pope-Hennessy**, *Fra Angelico*, Londra, 1952.

Louis Gieilly, *Jacopo della Quercia*, **Albin Michel**,

1930. — **G. Lafenestre**, *La peinture italienne la fin du XVe siecle*, Paris, 1900. — **L. Douglas**,

A history of Siena, Londra, 1902. — **L. Gieily**, *La peinture siennoise*, Gaye, Carteggio, voi. I. — **B. Supino**, *Jacopo della Quercia*, Bologne, 1926. — **L. Biagi**, *Jacopo della Quercia*, Florența, 1946. — **E. Carii**, *Una primizia di Jacopo della Quercia în „La critica d'Arte“*, ianuarie, 1949. — **G. Brunetti**, *Jacopo della Quercia and the porta della Mandorla*. — „Art Quarterly“, IV, 1952, îi atribue statuia lui **Hercule** dintr-una din decorațiile ușilor domului din Florența.

Mario Salmi, *Architettura în Firenze*. 1943. — **Paul Henri Michel**, *La pensee de L. B. Alberti*, Belles Lettres, 1930. — **Girolamo Mancini**, *La vita di L. B. Alberti*, Sansoni, 1882. — **M. L. Gengaro**, *L. Alberti, terrico ed architetto del Rinascimento*, Milano, 1939.

Mario Salmi, *Signorelli*, Roma, 1953. — **A. Sabatini**,

Antonio et Piero Pollaiuolo, Florența, 1944. — **S. Ortolani**, 1. *Pollaiuoli*. Milano, 1948.

Fred Berence, *Laurent le Magnifique ou la quete de la perfection*, Ed.

de La Colombe, 1949. — Fiori 24

Giacomo, *Lorenzo il Magnifico*, Florența, 1937. — **Palmarocchi Roberto**, *Lorenzo de Medici*, Torino, 1941. — **Buck August**, *Der Platonismus den tungen L. de Medici*, Berlin, 1936. — **Andre Chastei**, *Art et hurrianisme à Florence au de Laurent le Magnifique*, Institut d'Art et d'Archeologie, Paris. 1959.

Cahiers du Sud, octobre 1952, *Regards sur Leonard de Vinci*. — **Raphael Kherumian**, *Leonard de Vinci et les Mysteres*, Gerard Nizet, Paris, 1952. — **Emil Moller**, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Verlag fur Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden, 1952. — **Fumagalli Giuseppina**, *Leonardo ieri e oggi*, Nistri-Lisechi, Pisa, 1959. — **Raymond Bayer**, *Histoire de l'esthetique*, Armînd Colin. 1961.

E. Cammaerts, *Les Bellini*, Laurens, Paris. — **L. Dussler**, *Giovanni Bellini*, Frankfurt, 1935. — **Carlo Gamba**, *Giovanni Bellini*, traducere franceză, Gallimard, s. d. — **G. Gronau**, *Spätwerke des Giovanni Bellini*, Klassiker der Kunst, Berlin, 1930. — **Gilles de la Tourette**, *L'orient et les peintres de Venise*, Paris, 1925. — **L. Hourticq**, *Le jeunesse de Titien*, Paris, 1920. — **Soulier**, *Le Tintoret*, Paris, 1911. — **Charles Diehl**, *Venise, une republique patricienne*, Flammarion, 1915. — **Hans Tietze**, *Tintoret*, Londra, 1948. — **L. Grassi**, *Tiziano*, Roma, — 1945. — **R. Palluchini**, *La giovinezza di Tintoretto*, Milano, 1950.

Charles de Tolnay, *Michelangelo*, 4 voi. Princeton, 1943—1957. — **Fred Berence**, *Michel-Ange ou la puissance de volonte*, Paris, 1947.

Rumohr, *Vie de Sodoma*, edition critique des Vies de Vasari. — **Henri Hauvette**, *Sodoma*, Laurens, s. d. — **Gustave Soulier**, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, 1924. — **L. Gielly**, *Sodoma*, Paris, s.d.

J.—J. Wyss, *Vittoria Colonna*, Frauenfeld, 1916. — **Benedetto Croce**, *Un canzoniere d'amore per Cos²⁴⁷ tanza d'Avalos, duchessa di Francavilla, Atto deirAccademia Pontaniana, XXXIII, 1903*. — **A. C.** *Les poesies lyriques de Victoire Coionne*, Bibliotheque Universelle et

Revue Suisse, 1847. — Rodocanachi *Vittoria Colonn et la Reforme en Italie*, Versailles, 1892.

H. Wagner, *Andrea del Sarto*. Strasbourg, 1951.

Varchi, *Storia*. — Capponi, *Storia della di Firenze*, voi. II. — Benvenuto Cellini, —

Herman Grimm, *Michel-Ange*. — Guicciardini, *Storia d'Italia*. — Berence, *Michel-Ange, Le siege de Florence*, La Colombe.

CUPRINSUL

EL QNQUECENTO

TOAMNA RENĂȘTERII

E. Papalitatea Renașterii 7

1. Privire asupra Renașterii târzii... 7

2. Digresiune necesară 9

3. Papii protectori ai Renașterii. Nicolae al

V-lea și Pius al II-lea 13

4. Dușmanii Renașterii. Paul al II-lea și

Cardinalul de Corneto 18

5. Sixt al IV-lea și Inocențiu al VUI-lea, regi ai Romei 20

El. Maehiavelli și Principele său 24

1. Ideea unității italiene înainte de Machiavelli 24

2. Cezar Borgia, model al prințului eliberator 26

3. Alți doi candidați: tânărul Lorenzo de

Medici și Gianni delle Bande Nere.. 34

III. Pietre Bembo și dialogurile de dragoste 39

1. Izvoarele sentimentale ale „*Asolanilor*”.

Dragostea lui Bembo pentru Lucreția Borgia 39

2. Izvoarele filozofice ale „*Influența lui Marsilio Ficino*....

45

3. Tema din „*Asolanii*.” Mitul insulelor fericite 50

4. Bembo în „*Curteanul*”

53

5. Pietro Bembo și Baldassare Castiglione la curtea din Urbino. Prietenia lor cu Rafael 55

IV. Ferrara și familia Este 62

1. **Lionello și Borso, protectorii artiștilor. 62**
2. **Ercole I, duce de Ferrara, încearcă să-l otrăvească pe Niccolo. Se căsătorește cu Eleonora de Aragon. Eșecul și moartea lui Niccolo 63**
3. **Domnia lui Ercole, cruzimea și bigotismul său 66**
4. **Pictorii din Ferrara: Cosimo Tura, Francesco Cossa, Mazzoni și Sculptura în teracotă 67**
5. **Matteo Boiardo și „Orlando innamorato“ 70**
6. **Ariosto, victimă a mecenatului familiei Este 72**

7. **„Orlando furioso“*, versificație strălucitoare 75**

V. Leonardo da Vinci, olimpiantul 80

1. **Viața lui Leonardo 80**
2. **Universalitatea artistului.... 86**
3. **Taina „Fecioarei din grota cu stînci“ 44. 95**

VI. Veneția 101

1. **Pelerinajul la Torcello. Bazilica San Marco 101**
2. **Giovanni Bellini, fiul natural al lui Iacopo și frate al lui Gentile. Desenele lui Iacopo 104**
3. **Giovanni Bellini, cumnatul lui Mantegna și dascălul lui Giorgione... .106**
4. **Giorgione sau lirismul în pictură.. 110**
5. **Tițian, pictorul prinților, inventează maniera largă 114**
6. **Sebastiano del Piombo, victima delăsării sale și a lui Michelangelo... .117**
7. **Sculptorii florentini la Veneția. Măreia arhitecturii venețiene 120**
8. **Tintoretto, vizionarul.... 124 250**
VN. Michelangelo, titanul
1. **Primele opere ale lui Michelangelo. *Pietă* de la Sfîntul Petru. *David*. întrecerea cu Leonardo da Vinci.**

2. Michelangelo și Bramante. Frescele din Capela Sixtină
3. Sclavii și Moise
4. Mormintele Medicilor
5. „Judecata de apoi” (. Activitatea ca arhitect
VIU. Rafael și vârsta de aur
1. Michelangelo răzvrătitul.
2. Un alt titan: Iuliu al II-lea, omul cu două fețe
3. Rafael și Iuliu al II-lea.
4. Camera Semnăturii (Stanza della Segnatura)
5. Privire asupra marelui stil....
6. Leon al X-lea
7. Rafael arhitect. „Eliberarea Sfântului Petru”
8. Urmările operelor lui Rafael, Goethe și
„Madona Sixtină” Nietzsche și „Schimbarea la față”
9. Mărturia unui contemporan: Rafael ca arheolog. Vinerea mare 1520
10. Ultimul supraviețuitor: Sodoma
IX. Agonia Renașterii
1. Adrian al VI-lea sau prolog imperial.
2. Clement al VIII-lea, apărătorul independenței italiene și al libertății de gândire
3. Jefuirea Romei. Captivitatea și fuga lui Clement al VIII-lea
4. Vittoria Colonna, inspiratoarea lui Michelangelo
5. Benvenuto Cellini, fiul rătăcit al Florenței
6. Andrea del Sarto și Lucrezia del Fede, sau drama dragostei conjugale.
7. Andrea del Sarto pictează „cea de taină”
- 251 8. Asediul Florenței și Michelangelo.
9. Ultimele zile ale Florenței. Eroismul lui Ferrucci și trădarea lui Baglioni.. 196

EPILOG. TRIUMFUL CONTRA-RENAȘTERII. 199

TABELUL ȘCOLILOR ITALIENE.... 203

TABELUL CRONOLOGIC AL PAPIILOR.. 218

**TABELELE GENEALOGICE ALE CELOR TREI CASE DE
NEAPOLE, ALE FAMILIILOR GONZAGA, SFORZA ȘI
MEDICI.. .219**

INFLUENȚA FLORENȚEI.... 226— 227

229

NOTE

LISTA REPRODUCERILOR 235

BIBLIOGRAFIE 242